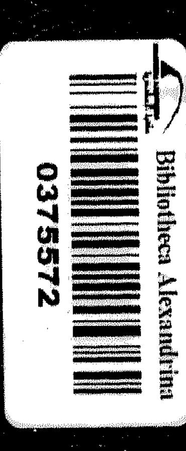
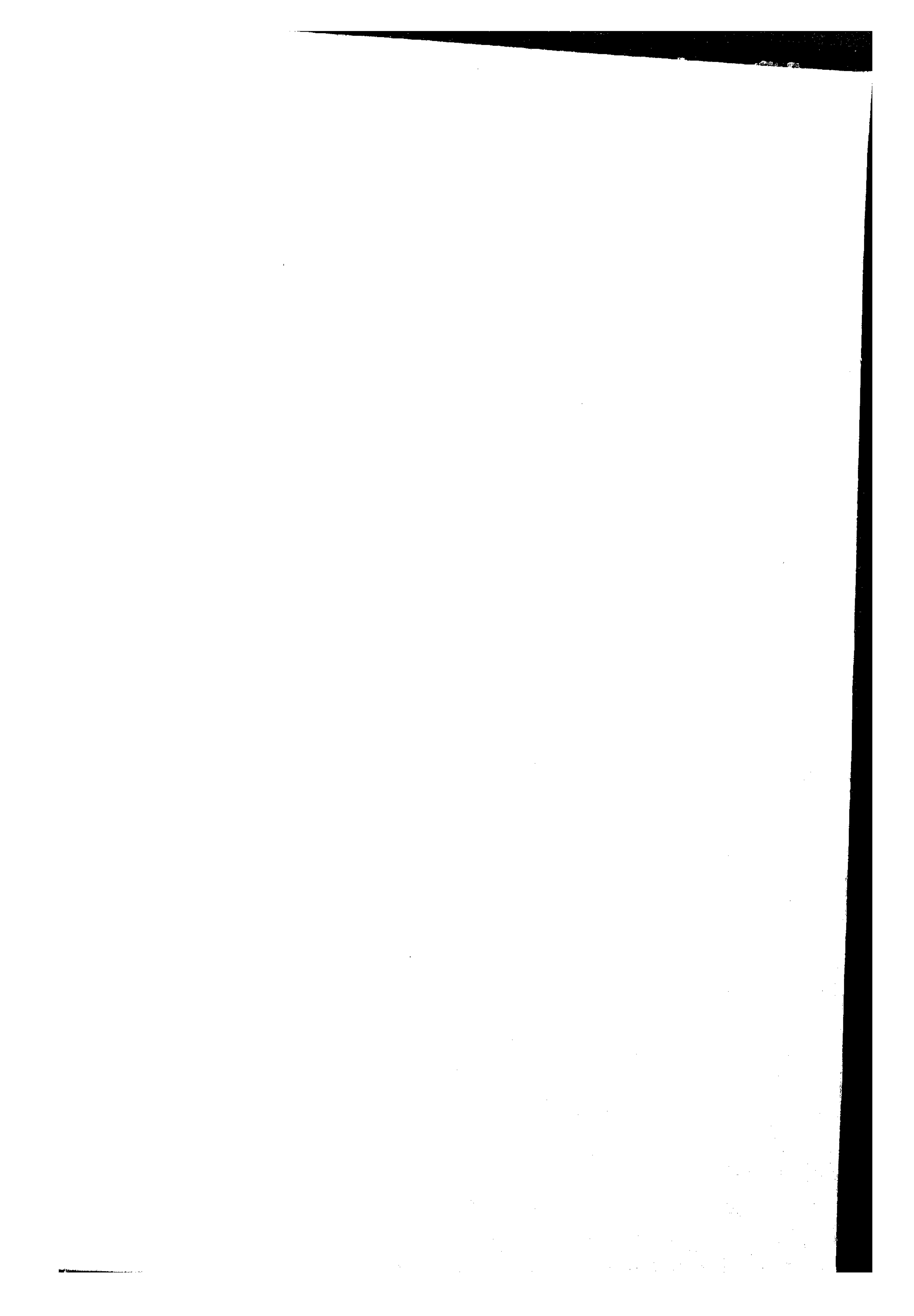

Bibliotheca Alexandrina
0375572





كلية التربية الفنية
قسم علوم التربية الفنية

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL ORIGIN OF ISLAMIC ART

إعداد

أنصار محمد عوض الله رفاعي

المدرس المساعد بقسم علوم التربية الفنية

مقدم استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة

دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية

تخصص أصول تربية فنية

إشراف

الأستاذ الدكتور/ محمد نبيل الحسيني	الأستاذ الدكتور/ عبد الغني النبوي الشال
أستاذ تاريخ و أصول التربية الفنية ووكيل الكلية للدراسات العليا سابقاً	أستاذ الخزف بالكلية وعميد الكلية سابقاً

صفر ١٤٢٣ هـ - أبريل ٢٠٠٢ م



كلية التربية الفنية
قسم علوم التربية الفنية

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL ORIGIN OF ISLAMIC ART

إعداد

أنصار محمد عوض الله رفاعى

المدرس المساعد بقسم علوم التربية الفنية

مقدم استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية
تخصص أصول تربية فنية

إشراف

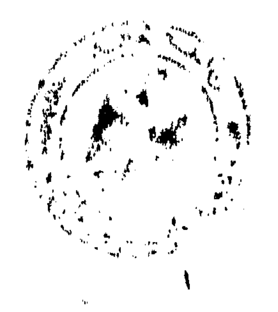
الأستاذ الدكتور / محمد نبيل الحسينى
أستاذ تاريخ و أصول التربية الفنية
ووكيل الكلية للدراسات
العليا سابقاً

الأستاذ الدكتور / عبد الغنى النبوى الشال
أستاذ الخزف بالكلية وعميد
الكلية سابقاً

صفر ١٤٢٣ هـ - أبريل ٢٠٠٢ م




بسم الله الرحمن الرحيم



بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة حلوان

كلية التربية الفنية

قسم علوم التربية الفنية

قرار لجنة المناقشة والحكم

١٠ ص

إنه فى تمام الساعة ( ) يوم ([illegible]) الموافق [illegible] / [illegible] / ٢٠٠٣ اجتمعت فى كلية التربية الفنية بالزمالك اللجنة المعتمدة من السيد الأستاذ الدكتور/ نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ١٧ / [illegible] والمشكلة من السادة الأساتذة :

أ.د./ محمد نبيل الحسينى — مشرفاً ومقرراً

الأستاذ بقسم علوم التربية الفنية بالكلية

ووكيل الكلية للدراسات العليا سابقا

أ.د./ عبد الغنى النبوى الشال — مشرفاً

الأستاذ بكلية التربية الفنية وعميد الكلية السابق

أ.د./ منير المرسى سرحان — عضواً داخليا

الأستاذ بقسم علوم التربية الفنية بالكلية

أ.د./ على جمعة — عضواً خارجياً

الأستاذ بكلية الدراسات العربية والإسلامية بجامعة الأزهر

ورئيس المعهد العالمى للفكر الإسلامى

وذلك لمناقشة رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحثة/ أنصار محمد عوض الله رفاعى المدرس المساعد بقسم علوم التربية الفنية جامعة حلوان لنيل درجة دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص (أصول تربية فنية) وموضوعها :

"الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى"

وبعد مناقشة الباحثة فى موضوع الرسالة مناقشة علنية توصى اللجنة بقبول الرسالة ومنح الدارسة/ أنصار محمد عوض الله رفاعى درجة دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية. كما توصى اللجنة بطبع الرسالة على نفقة الجامعة وتداولها بين الكليات.

والله الموفق

أعضاء لجنة المناقشة والحكم	التوقيع
أ.د./ محمد نبيل الحسينى	
أ.د./ عبد الغنى النبوى الشال	
أ.د./ منير المرسى سرحان	
أ.د./ على جمعة	



شكر لله

" إلهى وإله جميع الموجودات ، من المعقولات والمحسوسات.
يا واهب النفوس والعقول ، ومخترع ماهيات الأركان والأصول.
يا واجب الوجود ، ويا فائض الجود.
ويا جاعل القلوب والأرواح، ويا فاعل الصور والأشباح .
يا نور الأنوار ، ومدبر كل الدوار .
أنت الأول الذي لا أول بعدك .
وأنت الآخر الذي لا آخر بعدك.
الملائكة عاجزون عن إدراك جلالك.
والناس قاصرون عن معرفة كمال ذاتك.
اللهم خلصنا عن العلائق الدنية الجسمانية.
ونجنا من العوائق الردية الظلمانية.
أرسل على أرواحنا شوارق أنوارك.
وأفض على نفوسنا بوارق أنوارك .
وأفض على نفوسنا بوارق آثارك.
العقل قطرة من قطرات بحار ملكوتك .
والنفس شعلة من شعلات نار جبروتك(١).
ذاتك فياضة تفيض منها جواهر روحانية ، لا متمكنه
ولا متحيزة ، ولا متصلة ولا منفصلة ، مبرأة عن الأحياز
والأين(٢) مبرأة عن الوصل والبين(٣).
وسبحان الذي لا تدركه الأبصار . ولا تمثله الأفكار
لك الحمد والثناء ، ومنك المنح والعطاء ، ولك الجود
والبقاء ، فسبحان الذي بيده ملكوت كل شئ وإليه ترجعون".

مناجاة للسهروردي

---

(١) الجبروت : القدرة والسلطة .
(٢) الأحياز : جمع حيز : المكان – الأين : الحين والتعب والإعياء.
(٣) البين : الفراق



إهـــداء

- إلى محمد بن عبد الله نبي الهدى والرحمة والجمال الذي بعث من الحق بالحق بشيراً ونذيراً، الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور.
- إلـــى أمة الإسلام خير أمة أخرجت للناس تأمر بالمعروف وتنهي عن المنكر وتؤمن بالله .
- إلى شروق شمس الإسلام حتى تسطع على العالم .
- إلى نور فجر الإسلام حتى يضئ قلوب الخلائق.
- إلى محمد الهدى والهداية
- إلى أحمد والحمد والشكر والرضا لله .
- إلـــى أول بقعـــة مـــباركة فـــي أرض إفريقيا سجد فيها المصلون العابدون لله الواحد. مسجد عمرو ابن العاص.
- الـــذي كـــان موقـــع الإلهـــام والإبداع من عند الله فكم فتح الله عليّ من بحار وخزائن علمه في هذا المكان الطاهر المبارك من غير حول مني ولا طول.

وكـــم أضاء النور فيه صدري فانشرح وانسابت على المعارف فارتقت روحي ولا أدعي المعرفة والكمال فالنقص من سمات البشر والكمال لله وحده .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين



شكر وتقدير

بسم الله خير الأسماء فى الأرض وفى السماء

والصلاة والسلام على رسول **الله** معلم الخير

والجمال والحسن والبهاء والهدى والرحمة والحكمة

سيدنا محمد صلى **الله** عليه وسلم وعلى آله وأصحابه الكرام

الحمد والشكر **لله** العلى القدير الخالق المبدع من عدم ذى الجلال والجمال والإكرام الذى فتح علىّ من فضله وجوده وكرمه من غير حول منى ولا علم ولا طول ولا قوة.

الحمد والشكر **لله** القادر المقتدر كما ينبغى لجلال وجهه وعظيم سلطانه.

ثم أتوجه بخالص الامتنان والشكر والتقدير والعرفان بالجميل إلى أستاذى الفاضل **الأستاذ الدكتور/ محمد نبيل الحسينى** الأستاذ بكلية التربية الفنية ووكيل الكلية للدراسات العليا سابقاً لتفضله بالإشراف على هذه الرسالة.. حيث كان لـ توجيهاته المخلصة وإرشاداته البناءة.. وثقته الكبيرة التى منحنى إياها مشجعة لى على الاستمرار فى البحث أثناء إعداد الرسالة، والتى كانت بمثابة حافز ومشجع لى على الجد والاجتهاد والمثابرة.

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير والعرفان بالجميل إلى أستاذى الفاضل **الأستاذ الدكتور/ عبد الغنى النبوى الشال** الأستاذ المتفرغ بالكلية وعميدها السابق لتفضله بالإشراف على هذه الرسالة ولما أولانى به من عون صادق وتشجيع بناء، ولما أمدنى به من مراجع قيمة ولما قدمه لى من جهد ووقت أثناء الإعداد للرسالة.

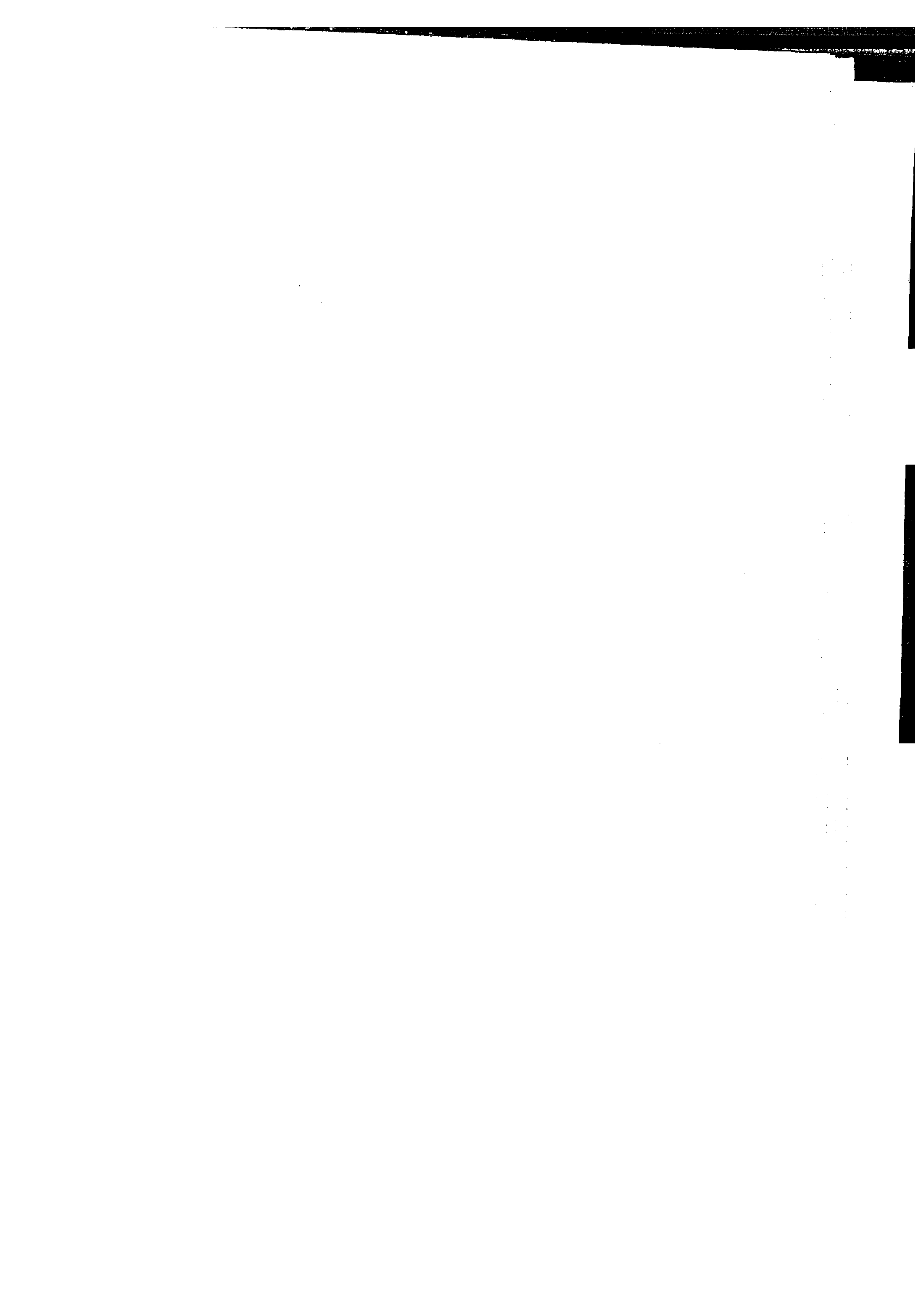
وأتقدم بخالص الشكر والتقدير **للأستاذ الدكتور/ منير سرحان** الأستاذ بقسم علوم التربية الفنية بالكلية على تفضله بقبول الدعوة لمناقشة الرسالة.

وأرى واجباً علىّ أن أسجل تحية إعزاز وتقدير إلى الأستاذ الفاضل الأستاذ **الدكتور/ على جمعة** الأستاذ بجامعة الأزهر ورئيس المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الذى يسعدنى ويشرفنى اختياره لمناقشة الرسالة كما يسعدنى تفضله بالموافقة على قبول الدعوة لمناقشتها.

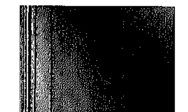
وأخيراً أتقدم بالحب والامتنان والشكر والتقدير إلى أسرتى الصغيرة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحثة



فهرس المحتويات



رقم الشكل	فهرس الأشكال	رقم الصفحة
	١٦٨

رقم الشكل	فهرس الأشكال	رقم الصفحة

الفصل الأول

مشروع البحث

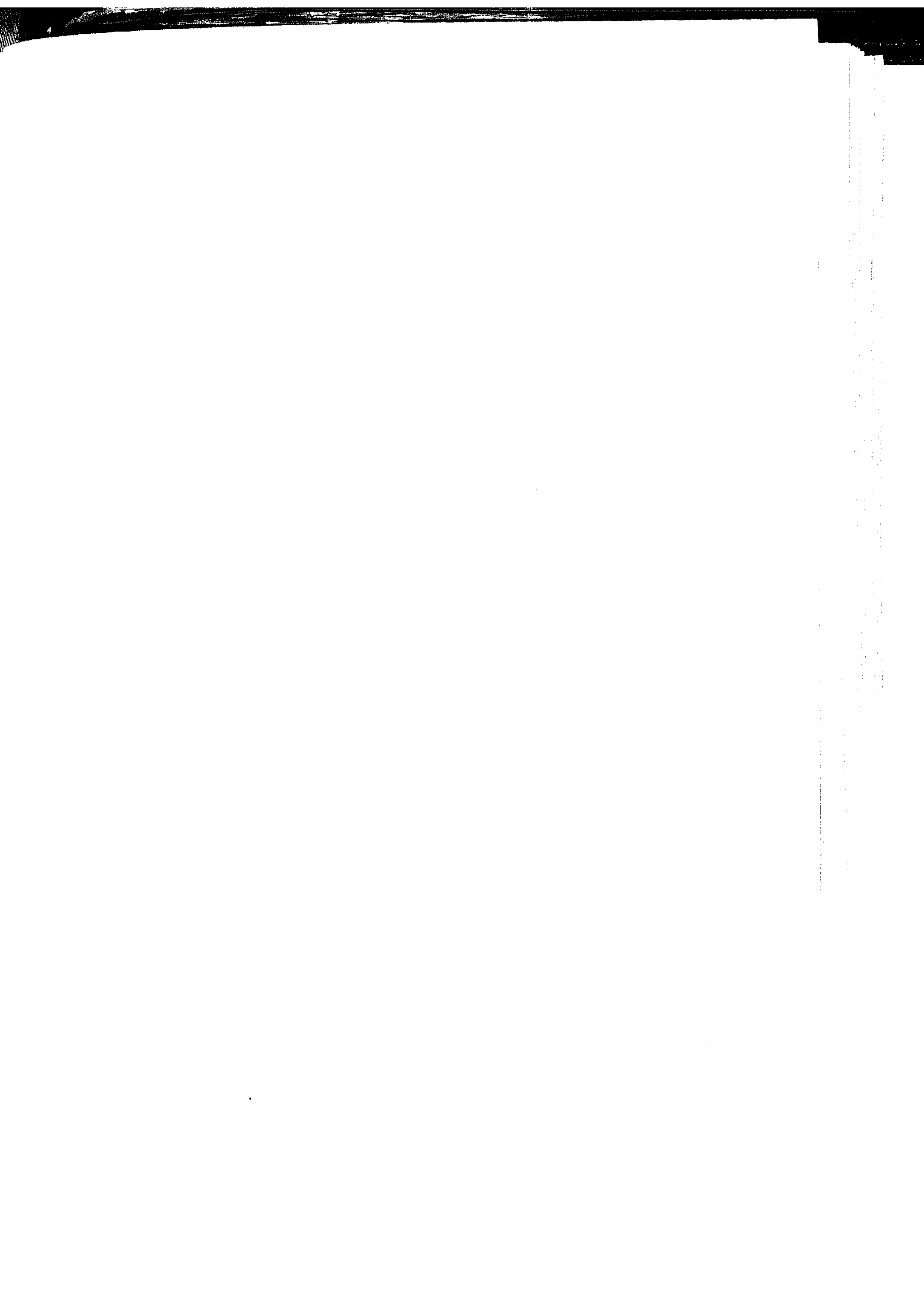
قال مولانا الشيخ الكبير :

" الشروق والغروب، فهما الوجدان والفقد ... ".

وإن تشكل الكوكب الأرضي واتخاذه شكل الاستدارة، وبدأ دورانه حول مركزه وانجذابه إلى مداره ليكون الثالث في الترتيب بالنسبة للأصل بعد عطارد والزهرة، أي أسباب أدى إلى ذلك؟ لا أدري، لا يمكنني القطع لكن ما أعرفه أن الثلاثة آخر حد القلة، وأول حد الكثرة هكذا أخبرنا شيخنا الأكبر واطلعنا ...

الأديب جمال الغيطاني

من قصة فتوح الفتوحات شروق الشروق



محتويات الفصل الأول

خلفية المشكلة

فروض البحث

الإطار النظري

الإطار العملي

أهداف البحث

أهمية البحث

المصطلحات



المقدمة :

إن المتأمل للفنون الإسلامية ذات الاتساع الجغرافى المذهل والمجالات الشديدة التنوع والشديدة الوحدة فى آن واحد لا يمكنه إغفال وجود فلسفة جمالية جوهرية عميقة الأصالة صبغت الفن الإسلامى بصبغتها، وذلك لأن التراث الفنى الإسلامى يعتبر مخزوناً لمنجزات الوعى الحضارى الإسلامى المتراكم عبر العصور فى ذاكرة البشرية.

فقد تميز بوجود إبداعى خاص ومتدفق عبر مساحات جغرافية شاسعة ومتنوعة بتنوع المكان، وبذلك يتميز الفن الإسلامى بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر الذى حظى بمثل هذا الاتساع الجغرافى من سمرقند وقرطبة فى الغرب، ومن أشبيلية فى الشمال إلى الفسطاط والقطائع فى الجنوب، كما نتج عن ذلك احتكاك الفن الإسلامى بقوميات متعددة، وجنسيات مختلفة مما عكس سمة التنوع والوحدة.. التنوع الناشئ عن تنوع بنية الحضارات والقوميات التى دخلها الإسلام كالحضارة المصرية القديمة.. حضارة الهند القديمة... حضارة بابل وآشور.. حضارة الصين القديمة .. كذلك تنوع واختلاف فكر كل حضارة وثقافتها وأساليبها التعبيرية فى الفن...

أما الوحدة فنشأت عن انتماء الفنون الإسلامية إلى حضارة متكاملة تعتبر من أهم وأغنى وأخصب الحضارات الكبرى فى العالم نمت وأثمرت وأزهرت من خلال قيم الإسلام كدين وفكر، الإسلام الذى يمثل فى الأصل قيماً إلهية وفكراً إلهياً، ومن خلال ذلك نبع الفن الإسلامى متضمناً بداخله قيماً وأفكاراً مرتبطة بالحضارة التى نشأ فى كنفها.

وفكرة تناول الفن الإسلامى كتراث، والتوصل إلى الفلسفة الجمالية المتضمنة فيه نبعت من أحد أهم أهداف التربية الفنية المرتبطة بالتراث كأحد الروافد الهامة فى تدريس التربية الفنية والذى ينص على : (نقل واحترام التراث والحفاظ عليه وتطويره).

وتناول التراث الفنى الإسلامى بالدراسة واتخاذه كمنطلق حضارى بخاصة أثناء الانفتاح الكبير على الغرب وتبنى قيمه الجمالية والاجتماعية والثقافية وهو ما يطلق عليه الآن العولمة حيث يتخذ الآخر كنموذج عالمى للقيم، وكما يحدث الآن أمام المد الثقافى

الغـــربى الوافـــد الذى سيطر على العالم مع بداية القرن العشرين ، وحيث يجب من خلال ذلك الحفاظ على الشخصية القومية التى تمثل التراث الحضارى.

إن توثيـــق الانـــتماء إلى الجـــذور واحترام التراث وجعله منطلقا إلى كل ما هو عـــالمى ومعاصر، هو قمة الأصالة والبحث عن الذاتية الحضارية الخاصة المتفردة، ولكن أن تقطـــع صـــلتنا بالأصـــول الـــثقافية لجذورنا فإن ذلك يكون بمثابة بتر لجزء هام جداً وأساســـى لابـــد أن يرافقنا كأمة حضارية عريقة فى بناء حضارة مستقلة وذاتية نابعة من فكر وفلسفة جذورنا الحضارية، وليست حضارة تابعة هشة بلا هوية.

والفـــن الإســـلامى يعـــد تراثاً حضارياً قومياً وعالمياً فى نفس الوقت يمثل حقبة حضارية مزدهرة إبان العصور الوسطى المظلمة فى أوروبا حينذاك، وعلى ذلك فلابد من إقامة الجسور للتواصل بيننا وبين تراثنا لنستمد منه عناصر بقائنا، وحضورنا واستمرارنا إذا أردنا أن نمتلك هوية حضارية خاصة وشخصية متفردة.

والتربية الفنية المعاصرة تهتم بالتراث الحضارى كأحد المحاور الهامة التى تلعب دوراً فعـــالاً، وتمثل طاقة إبداعية خلاقة فى مناهج الدراسة بالكليات والمدارس... واهتمام الـــبحث بدراسة فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى تعد بمثابة لغة للتواصل بيننا وبين ماضينا المزدهـــر الـــذى يحمـــل بيـــن طياته السمات الجوهرية والجينات الأصلية لبناء حضارة معاصـــرة ذات أصـــالة موغـــلة فى القدم، فى محاولة للبحث عن هويتنا الثقافية... فقد آن الأوان أن نكـــون أنفســـنا لا مقلدين ولا مستوردين، من خلال تأصيل ذاتيتنا الثقافية بهدف إبعـــاد شـــبح التبعية الثقافية التى تؤدى فى الغالب إلى محو الشخصية الفردية والحضارية المتميزة.

والتراث الفنى الإسلامى يتكون من جانبين جانب مادى ملموس يمثل النتاج الفنى والتطـــبيقى المتمـــثل فى الآثـــار الفنية، وجانب فكرى معنوى يمثل القيم والاتجاهات التى تنتســـب إلى الماضـــى والحاضر والزمن والتاريخ.. والتى صاحبت نمو التراث الإسلامى جنباً إلى جنب فكانت بمثابة وجهين لعملة واحدة.

يقـــول محمـــد عمـــارة : " إن الوعى بمكونات تراثنا كظاهرة فكرية تمثل الخلفية الحضـــارية الممتدة لأمتنا فى الماضى، والتى لا زالت عناصرها الكثيرة سارية ممتدة بل

وفاعلة ومؤثرة فى حياتنا الراهنة، وإن الوعى بمكونات هذا التراث ككيان حى متفاعل ونام هـو الشرط الأول والضرورى لتحديد موقفنا من صفحاته ومدارسه واتجاهاته، وهو الأمر الـذى لابـد وأن يسبق أى عملية اختيار أو تفضيل فى مجال هذا التراث، بل إن مثلنا مع هـذا الـتراث كمثل الإنسان مع القوانين الطبيعية التى نراها فى هذا الكون، فقبل أن يعى الإنســان قوانين ظاهرة ما لا يستطيع اكتشافها ومن ثم لا يستطيع توجيهها ولا التحكم فيها والسـيطرة عـليها... فـالوعى بالـتراث هو إبراز الفائدة التى تستطيع حياتنا المعاصرة والمستقبلة أن تكسبها من تراثنا[1] .

ويؤكـد الـرأى السابق أهمية تناول التراث من خلال رؤية متعمقة ومتكاملة فى نفـس الوقـت.. لا تقتصـر عـلى تناول القشرة الخارجية فقط بل تشمل الأبعاد الفكرية والحضارية العميقة وذلك لأن التراث الفنى الإسلامى يستبطن-بالإضافة إلى شكله الجمالى المباشـر-قيماً ومعايير عميقة الأصول ووثيقة الارتباط بتكوينه الحالى.. لا يمكن للإدراك السطحى أن يكشف غور أسبارها، ولكنه يتطلب نوعاً من البصيرة المتعمقة.

ويذكـر جابر عصفور : " إن فعل النهضة ليس استعارة سلبية لنموذج مغاير لدى الآخـر، وإنما يجب أن يتم من خلال امتداد تاريخى فى الحاضر الذى ينطوى على تراثه والـذى يعيـد تأويله مما يؤكد التقدم لا التخلف، والانفتاح لا الانغلاق، والابتداع لا الاتباع وحيوية التنوع والمغايرة "[2] .

ومـنذ أن أصبح الغرب يمثل نموذجاً للتقدم، وأصبح الاعتقاد الخاطئ بأن التقدم هو بمثابة الانفتاح على هذا الغرب، واستعارة أنماطه الثقافية صار من الضرورات الملحة النظر إلى مقومات التقدم الحضارى الخاص.

ومن خلال البحث عن الذات الثقافية الخاصة كمظهر للانتماء فى مقابل التغريب، والأصـالة فى مقـابـل التبعية، والتمسك بالهويـة الخاصة المتفردة فى مقابـل اللاهوية والـلا انتماء... والتواصل مع الماضى الحضارى المزدهر فى مقابل التجاهل والانفصال

---

(١) محمد عمارة : التراث والتجديد، القاهرة، دار الشروق ، ١٩٨٧ م، ص ٥.

(٢) جابر عصفور: أنوار العقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ م، ص ٢١.

وعدم الاكتراث، فليست " العولمة[*] هى السبيل إلى النهضة، وإنما سبيل النهضة هو اتخاذ الإطار الثقافى الخاص والمحلى كقاعدة تنطلق منها إلى العالمية من خلال استيعاب المتغيرات المعاصرة .

خلفية المشكلة :

إن أى حضارة من الحضارات المزدهرة عبر التاريخ، لابد وأن تستند إلى نظرية فلسفية جمالية تهيمن على هذه الحضارة ، بمعنى الفكر الفلسفى الذى يحكم النتاج الإبداعى داخل إطار هذه الحضارة، ويصبغها بصبغته المتفردة ورؤيته الخاصة التى تعكس الأصالة الثقافية والفكرية والجمالية.

والحضارة الإسلامية باعتبارها أوسع الحضارات انتشاراً جغرافياً عبر التاريخ تنطوى بداخلها على منطق فكرى داخلى يتفاعل فى اتساق وتوافق داخل إطار هذه الحضارة،ويؤثر فى شكلها المادى الملموس (الحضارى) وشكلها المعنوى المحسوس (الفكرى) ، وبالتالى ينعكس كل ذلك فى معطياتها الجمالية.

" وحيث لا يمكن إنكار وجود جماليات إسلامية فى جانبيها المجرد والفنى تنظم متعدداتها وحدة الفكر الإسلامى، ولا يمكن إنكار التصورات والنظريات الجمالية فى فلسفات كبار المفكرين المسلمين كالفارابى والتوحيدى والمتصوفة... وغيرهم والتى يشكل الفكر الإسلامى أهم مرتكزاتها، ونحن فى عصر تتقدم فيه العلوم وتتعمق اختصاصاتها، فى حاجة إلى اجتياز مرحلة الملاحظة والاستقراء للوصول إلى إدراك المنطلقات واستنباط القواعد الأساسية التى انطلقت منها تلك الجماليات الإسلامية، حيث يصبح الاعتماد على ذلك فى تأسيس علم جمال إسلامى "[1].

ومن هنا كان اهتمام البحث بالفن الإسلامى كتراث، ومحاولة استقراء وتنظير الجانب الفلسفى الجمالى الخاص به، والذى كان له الأثر الكبير فى تشكيل الخصائص

(*) العولمة : هى سيادة النموذج الثقافى السائد فى العالم، وطغيانه على النموذج الخاص المتفرد لكل ثقافة على حدة (والآن النموذج الثقافى الأمريكى هو السائد فى العالم).

(١) عبد الفتاح رواس قلعة جى : مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة للنشر ، بيروت، ط ١، ١٤١١ هـ، ١٩٩١ م ، ص ٦.

والسمات الجوهرية التى صاغت مظاهره الجمالية، وطرحت من حوله التساؤلات الفلسفية حـــول معـــنى الفن... وفلسفته .. وهدفه .. والمبادىء والقيم الجمالية التى تنتظمه كإبداع بشـــرى يمـــثل تعـــبير فـــنى من خلال عناصر العمل الفنى من ألوان وخطوط ومساحات وعلاقات وقيم جمالية.... صاغت الشكل إلى العديد من اللغات الفلسفية المتعددة والمتوحدة أيضاً فتمثل بذلك وجهين لعملة واحدة أو وجوهاً إبداعية متنوعة لعملة واحدة، فمثلا التوحيد كحقيقـــة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن.و الوحدة والتنوع كسمة جمالية وسمة فلسفية فى نفس الوقت،و التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى معاً،و الجمال المعنوى كانعكاس جمـــالى فى الفـــن الإسلامى،ومضمون التكرار جمالياً وفلسفياً فى الفن الإسلامى،وصور التعبير عن المطلق جمالياً داخل إطار الفن الإسلامى ومضمونه الفلسفى،و النظام فى الفن الإســـلامى وارتـــباطه بالـــنظام فى الكـــون،والنفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعـــبير عـــن ذلـــك فى الفـــن الإســـلامى،و المركزية كمدلول جمالى فى الفن الإسلامى وارتـــباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفى،والحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلســـفى،والفلســـفة الجمالية للنور فى الفن الإسلامى،والتوازن فى الفن الإسلامى كمعيار جمـــالى وفلسفى فى نفس الوقت،وعلاقة الفنان المسلم بالطبيعة وكيفية تحويلها إلى معادل فلســـفى جمالى،والفن الإسلامى كفن جماعى وفردى فى نفس الوقت وتفسير ذلك فلسفياً، ولغـــة التعـــبير الجمـــالى عـــن الكل من خلال الجزء،و اللانهائية كمدلول جمالى ومدلولى فلسفى.

ومـــن خـــلال مـــا تقدم تصبح قراءة المضمون الجمالى فلسفياً، والنظام الفلسفى الخـــاص وراء كل لغة جمالية داخل إطار الفن الإسلامى هى بمثابة مجال للتأمل والدراسة والتـــنظير والاستقراء من خلال الانتقال من الشكل الجمالى المباشر إلى المعنى الكلى العام فى محاولة لاستنباط أصول النظرية الجمالية الإسلامية.

من خلال التوصل إلى منابع الرؤية الجمالية فى التراث الفنى الإسلامى حيث إنه يســـتبطن فى داخلـــه قيماً ومعايير جمالية جوهرية تكون بمثابة نقطة انطلاق نحو إمكانات بـــناء نظرية جمالية معاصرة بمدلولات تدخل ضمن نسق معرفى معاصر يهدف للتواصل مع الذات الثقافية التاريخية المبدعة،من خلال بناء نظرية جمالية معاصرة تشمل الأصول

والقيـم الفلسـفية والجمالية المستخلصة من فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى، والتى تكون أسـاس محـتوى النظرية ويشمل الأهداف والمصادر الجمالية بهدف الوصول إلى تصور واضـح وفهـم للمـبادىء الثابـتة والمطلقة المتضمنة فى الفلسفة الجمالية للفن الإسلامى وتوضـيحها، وبيان أهميتها فى بنية النظرية الجمالية لتصبح مبادىء موجهة ومرشدة وفق أيديولوجية معاصرة.

حيث تبنى من خلال مجموعة مترابطة من المبادىء والقواعد والمفاهيم المستمدة من الفلسفة الجمالية الإسلامية والتى تمثل الأساس الذى تقوم عليه بناء النظرية بما يتوافق وحـتميات المعاصـرة،كحـلول واحتمالات ورؤى معاصرة للمبادىء الجوهرية الأساسية والأسـس الجمالية الناتجة عنها، وبما يؤكد الوحدة والشمول والانتماء والخصوصية داخل إطار النظرية.

ويـتم ذلـك من خلال مصادر الدراسات التاريخية التى تناولت فلسفة الجمال فى الفـن الإسـلامى.. والنظريـات الجمالية فى فلسفات أوائل المفكرين والفلاسفة المسلمين كـأبى حيـان الـتوحيدى ، والفارابى ، وابن قيم الجوزية ، وابن حزم ، وابن سينا . وابن رشد والكندى ، والمتصوفة كابن عربى ، والسهروردى .

بالإضـافة إلى آراء المفكـرين المعاصـرين الذيـن تناولوا علم الجمال فى الفن الإسـلامى مـثل عفيـف بهنسى،وعبد الفتاح رواس قلعة جى ،وسمير الصايغ ،ووفاء إبـراهيم ،وبعض المستشرقين المنصفين أمثال تيتوس بيركهارت T – Berckhardt ، اوليج جرابار Q. Graber ، جوستاف لوبون G. Lobon .

حيـث توصل هؤلاء المفكرون المعاصرون من خلال دراساتهم إلى ملامح الفلسفة الجمالية الإسلامية التى عكست معانى الفكر الإسلامى وصبغت الفن بتلك الصبغة الجمالية المـتوحدة بهـدف بناء نظرية جمالية معاصرة،يسهم فى تكوينها رؤية موضوعية متكاملة تجمـع بين آراء الماضى الذى عاصر الفن الإسلامى فى ميلاده ونموه وازدهاره وانتشاره ورؤيـة الحاضر الذى يشكل الفكر الإسلامى المعاصر أهم ركائزه ومنطلقاته،وذلك بهدف تحديد الإطار العام لنظرية جمالية معاصرة تستند إلى فلسفة جمالية أصيلة.

تؤكـد وفاء إبراهيم: " إننا مقيدون بالتأريخ لنظريات الفكر الجمالية للفن الإسلامى ولكـن قـبل أن نخـتار الـنماذج النظرية يمكن أن نقول إن الحديث عن الجمال، مفهومه وطبيعـته، وجوهره، والفن ونماذجه، من الكثرة عند المسلمين بحيث إنها تستحق دراسات مسـتقلة حـتى يتبين عمقها وأصالتها من خلال عرض الخصائص والسمات العامة التى تحكم الفكر الجمالى الإسلامى موضحة جوهر ما يدور حول ذلك الفكر فى عمومه(١) .

وتذكـر إنصـاف الربضـى: " إن الأفكار الجمالية للفلاسفة العرب والمسلمين قد أصـبحت معروفة ومشهورة عند فلاسفة القرون الوسطى الأوروبية فقد قالوا: إن الجمال كمـا يقـول العرب موجود فى الصفات التى تكون الشىء بحيث يصبح هذا الشىء الذى يجـب أن يكون، ومن الجدير بالذكر أن الحضارة العربية الإسلامية المتطورة أثرت تأثيراً كبيراً على عملية التكوين الروحى عند الشعوب الأوروبية وقد تركت هذه الحضارة أثرها البعيد على النظريات الناشئة فى علم الجمال الغربى "(٢) .

وعـلى هذا فجماليات الفن الإسلامى باعتباره نتاج إبداع الأمة الإسلامية فى حقبة حضـارية مزدهـرة مـن تـاريخ الفكـر والثقافة العالمية التى تبلورت من خلال الثقافة الإسلامية التى جسدت الفكر من خلال التطبيق فى ميادين العلوم المختلفة،فنشأت الحضارة الإسـلامية كارتقـاء للمعطيات الثقافية والفكرية التى نشأ الفن الإسلامى كإبداع بشرى فى إطارها.

مشكلة البحث :

غالـبا مـا يـتم تناول الفن الإسلامى من قبل بعض الدراسات من خلال تصنيف الأعمـال الفـنية إلى مجـالات كالعمـارة والخزف والزخارف وأعمال المعدن والزجاج والنسـيج والخشب ... وكثيراً ما تقف حدود هذه الدراسات عند البحث فى الجانب التقنى وخصائصه لأحد هذه المجالات.

---

(١) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، ب ت، ص ٣٧.

(٢) إنصاف جميل الربضى: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ، دار الفكر ، الأردن، ١٩٩٥ م، ص ٦١.

وبعـض الدراسـات الأخـرى تقف عند حدود التصنيف التاريخى السياسى الذى يلـتزم بـه منطق النقاد والمؤرخين فى أغلب الكتب والمؤلفات التى تتناول الفن الإسلامى من خلال نظرة تاريخية فقط تصنف الفن الإسلامى من خلال العصور التاريخية السياسية كالعصـر الأمـوى أو العباسى أو المملوكى أو السلجوقى أو الفاطمى أو العثمانى... وما يميز كل عصر عن الآخر باستثناء بعض الدراسات القليلة جداً.

وإن كـان الـبحث الحالى يبتعد قليلا عن تلك المنهجية السالفة، وينتهج بعداً آخر يتميز ببعض الشمولية، والنظرة الكلية التى تتناسب مع الدراسات الجمالية.

هـذا بالإضافة إلى التفسير الخاطىء من قبل الكثير من المستشرقين والذى ينعت الفـن الإسـلامى بسمة الفن الزخرفى التزيينى فقط ، أو أنه فن يندرج تحت مسمى الفنون الصـغرى التطـبيقية (حيـث يتم هذا التصنيف من منطلق مقارنة الفن الإسلامى بالفنون الأوروبية)ومعظم هذه الدراسات تشكك فى قيم الفن الإسلامى الجمالية، وتؤكد أنه فن جاء نـتيجة عـدم مقـدرة على محاكاة الواقع فهرب إلى الناحية التزيينية ، وهذه النظرة غير المنصفة تدرج الفن الإسلامى تحت مسمى الفنون الصغرى.

هـذا بالإضـافة إلى القـول المجحـف إن الفن الإسلامى ما هو إلا تطور للفن الـبيزنطى، أو القـول بـأن الفـن الإسلامى تطور للفن الرومانى الهيلينى، أو الساسانى الفارسـى، حـتى أصـبحت هذه النظرة من قبل النقاد المستشرقين الغربيين حقيقة واقعة وأصـبحنا نحـن كورثـة شـرعيين لهذا الإرث نرددها وراءهم بدون مناقشة وكأنه سمة تاريخيـة غيـر قابـلة للجدل، بينما الفن الإسلامى فى نموه وازدهاره خلال عشرة قرون- مروراً بحضارات ومجتمعات تتنوع وتختلف فى ثقافاتها وتوجهاتها الجمالية قد استقى من تـلك الـثقافات،ولكـن بالقدر الذى يتلاءم مع الفكر العام الذى يوجهه،فلا يمكن القول بأنه تطـور لـلفن البيزنطى أو الرومانى الهيلينى أو الساسانى الفارسى، فكل هذا تشكيك عقيم لأن تـلك الحضـارات تختلف اختلافاً جذرياً من ناحية الفكر الذى يحكمها عن الحضارة الإسـلامية، وما أبعد تلك الثقافات التى لم تتعد الحدود المكانية الجغرافية لأراضيها عن فن تخـطى حـدود الزمان والمكان، وحقق إضافات حضارية وعالمية امتدت امتداداً جغرافياً شـديداً مـن أقصـى الشرق إلى أقصى الغرب ومن أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب،

وبرغم كل هذا التنوع والاختلاف فإن هناك ظاهرة جمالية جديرة بالبحث والدراسة، تقتصر على الفن الإسلامى فقط، وذلك لأنها لم تظهر فى تاريخ الفن عبر العصور القديمة أو الحديثة بالطبع وهذه الظاهرة هى (الوحدة فى إطار التنوع) حيث تمثل سمة جمالية خاصة جداً لم توجد من قبل ظهور الفن الإسلامى وذلك رغم التنوع الشديد الذى اصطبغ به الفن الإسلامى جغرافياً وثقافياً ، إلا أنه يصطبغ بوحدة عميقة تجمع هذه الخصائص المتنوعة وتحولها إلى لغة جمالية متوحدة... وينعكس ذلك من خلال سمة التنوع فى إطار الوحدة والوحدة فى إطار التنوع.

ويهتم البحث بمحاولة التفسير الفلسفى الجمالى للفن الإسلامى باعتباره يمثل وحدة واحدة وكلاً متكاملاً وذلك بغض النظر عن التقسيم التاريخى أو الجغرافى أو التقنى لمجالات الفن الإسلامى.

الأمر الذى يدعو إلى التساؤل هل يمكن تكوين فلسفة جمالية للفن الإسلامى تستند إلى أبعاد فلسفية جمالية يمكن استخلاصها من خلال استقرائه استقراء موضوعياً باعتباره يمثل وحدة واحدة بغض النظر عن تقسيمه إلى عصور سياسية أو مجالات فنية – وذلك استناداً إلى آراء الفلاسفة والمفكرين القدامى والمعاصرين فى الفن والجمال الإسلاميين بمعنى أوضح هل يمكن تأسيس فلسفة جمالية للفن الإسلامى من خلال دراسة أصوله الفلسفية والجمالية ؟!

فروض البحث :

١ – يمكن تنظير الأصول الفلسفية والجمالية للفن الإسلامى.

٢ - من الممكن تأسيس فلسفة جمالية معاصرة تنبع من المبادىء الفلسفية والجمالية للفن الإسلامى .

أهداف البحث :

١ – يهدف البحث إلى دراسة الفن الإسلامى كتراث دراسة مغايرة باعتباره يمثل وحدة واحدة رغم تنوعه الشديد وذلك بغض النظر عن المناهج النقدية السابقة التى قسمت الفن الإسلامى إلى عصور تاريخية سياسية أو مجالات فنية منفصلة.

٢ – يهدف البحث للتوصل إلى الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى .

٣ – إثراء وبلورة التصورات المعاصرة لفلسفة الجمال الإسلامى.

أهمية البحث :

١ – تحليل واستقراء وتطوير التراث من خلال رؤية معاصرة استناداً إلى أهداف التربية الفنية .

٢ – تأصيل الانتماء إلى الشخصية القومية المتمثلة فى التراث الحضارى الخاص وبخاصة أثناء الانفتاح على الغرب وتبنى قيمه الجمالية والثقافية وهو ما يطلق عليه الآن " العولمة ".

الإطار النظرى : ويتكون من :

أ – تنظير الجانب الفلسفى الجمالى فى الفن الإسلامى ، والذى يمثل بعداً واضحاً فى تشكيل الخصائص والسمات الجوهرية التى صاغت مظاهر الفن الإسلامى الجمالى والتى تتركز فى النقاط التالية :

١ – التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى من خلال التعبير عن المطلق.

٢ – الوحدة والتنوع داخل مجالات الفنون الإسلامية.

٣ – التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى.

٤ – التكرار كمدلول جمالى والمغزى الفلسفى له.

٥ – النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون.

٦ – النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن.

٧ – المركزية كمدلول جمالى فى الفن الإسلامى وارتباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفى .

٨ – الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى.

٩ – الفلسفة الجمالية للنور فى الفن الإسلامى.

١٠– لغـة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء أى الانتقال من الشكل الجمالى المباشر إلى المعنى الكلى العام.

١١ – تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى (الأرابسك).

١٢ – اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

وسـوف تـتخذ الباحثة هذه السمات الجمالية كدعائم تتركز عليها فى تنظير علم الجمال فى الفن الإسلامى.

كمـا يتم تناول آراء الفلاسفة والمفكرين فى الفن والجمال الإسلامى من أمثال أبى حيان التوحيدى و الغزالىو المتصوفة...

فمـثلاً الـتوحيدى يقـول عـن الجمال إنه : " كمال فى الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس "[١].

والجمال عنده نوعان:

جمالى مثالى:

موضـوعى يصل إليه العقل المجرد المستنير بالعلة الأولى، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت، لا متغير ولا نسبى.

جمال مادى:

يصـل إليه بالحواس، ولهذا فهو نسبى شرطى متغير، خاضع للتغير الاجتماعى، وتـابع لـلعادات والـتقاليد المحلية والطبائع البشرية ، ولتفريق الجمال عن القبح فى هذه النسبية ، فإن التوحيدى يربط الجميل بما هو نافع وخير بدون أن يغفل عن الغاية الروحية

---

(١) أبـو حيـان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، الجزء الثالث، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٤، ص ١٤٦.

الكبرى للجمال، فالخير الأكمل والجمال الأمثل عنده، هو إحداث الجمال المثالى للوصول إلى المطلق.. **الله** كلى الجمال ".

أما الغزالى :

فيؤكد أن الجمال ينقسم إلى :

١ – " جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وهو جمال حسى .

٢ – جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة وهو جمال وجدانى "[١].

كما يميز بين (العقل والقلب) : ويؤكد أن المعقولات تولد لذة فى العقل، وأن هذه اللذة مرجعها جمال المعقول، وفرق بين جمال المعقول، وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدان "[٢] .

أما **ابن قيم الجوزية** : فقسم الجمال إلى :

١ – جمال ظاهر .

٢ – جمال باطن .

وهو يرى أن الجمال الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة، وهو محل نظر **الله** من عبده، موضوع محبته[٣] .

ومن خلال الآراء السابقة للفلاسفة المسلمين فى الجمال يتضح أن قضايا جمالية كثيرة جداً قد بحثت وطرحت فى الحضارة الإسلامية منها قضايا الجمال والجلال، وقضايا الشكل والمضمون فى الفن والجمال قد طرحت وبحثت فى القرون الوسطى، وذلك قبل أن يتناولها علم الجمال الحديث والمعاصر بعشرات السنين، فالتوحيدى قسم الجمال إلى جمال معنوى وجمال مادى، والغزالىقال: بجمال الصورة الظاهرة وجمال الصورة الباطنة، وابن قيم قال: الجمال الظاهر والجمال الباطن.

---

(١) أبو حامد الغزالى : إحياء علوم الدين، الجزء الثانى، دار إحياء الكتب العربية بدون تاريخ، ص ٣٠٦

(٢) محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، إسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩، ص ٢٣.

(٣) عبد الفتاح رواس: مرجع سابق، ص ١٥.

أما الفيلسوف ابن حزم الأندلسى : فقد ذكر فى كتابه " طوق الحمامة " عن الجمال: " إن النفس الحسنة تولع بكل شىء حسن، وتميل إلى التصاوير المتقنة، وهى إذا رأت بعضها تثبتت فيه، فإن ميزت وراءها شيئاً من أشكالها، اتصلت وصحت المحبة الحقيقية ، وإن لم تميز وراءها شيئاً من أشكالها، لم يتجاوز حبها الصورة، وإن للصور لتوصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس النائية "(١) .

ومن خلال تحليل الآراء السابقة للفلاسفة المسلمين، يتضح أن قضية الشكل والمضمون قد طرحت وبحثت فى القرون الوسطى من قبل المفكرين المسلمين وذلك قبل عشرات السنين من تناول علماء الجمال المحدثين والمعاصرين لها. وهذا يؤكد سبق حضارى تصبح من الأمانة العلمية والحضارية إثباته.

وعند دراسة الفن الإسلامى نجد أنه مثال واضح يعكس العلاقة الوثيقة بين الشكل والمحتوى، فكل مظهر جمالى من مظاهر الفن الإسلامى يعكس محتوى ومضموناً فلسفياً يوجد له صدى عند الفلاسفة المسلمين، فمثلا " التعبير عن الكل من خلال الجزء " فى الفن، وقد تحدث عنه الفلاسفة المسلمين وأثبتوا أن كل شىء فى الكون يعود إلى الكلى المطلق ومثلاً " التكرار فى الفن الإسلامى " وتفسير التكرار فلسفياً عند المتصوفة والفلاسفة، " النظام الرياضى الهندسى فى الفن الإسلامى " ومدلوله عند إخوان الصفا وهكذا... وسوف تتخذ الباحثة من هذه الآراء الفلسفية وتصنيفها وتحليلها وإيجاد العلاقة بينها وبين الأصول الجمالية للفن الإسلامى الأسس التى ترتكز عليها فى تحليل جمالياته ومن آراء الفلاسفة فى الفن والجمال والتى تعتبرها الباحثة مادة خصبة وثرية لتفسير الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى وذلك من خلال :

١ - تجميع كل ما كتب عن الفن والجمال من قبل الفلاسفة.

٢ - تصنيف هذه المادة من حيث ارتباط كل مجموعة من الآراء وتوافقها.

٣ - تحليل هذه المادة تحليلاً دقيقاً وذلك لإيجاد العلاقة المتبادلة بين الأصول الفلسفية والأصول الجمالية.

---

(١) أبو محمد على بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسى: طوق الحمامة، بيروت، مؤسسة ناصر للطباعة، ١٩٧٥، ص ٢٢ .

وسوف تتخذ الباحثة من هذه الآراء الفلسفية وتصنيفها، وتحليلها و إيجاد الصلة بينها وبين الخصائص الجمالية فى الفن الإسلامى المحاور الرئيسية التى تحدد معالم بناء الفلسفة والأسس التى تقوم عليها، على ذلك تتحدد تلك الأسس فى :

١ – أسس جمالية مستخلصة من الأصول الجمالية للفن الإسلامى وتحليلها.

٢ – أسس فلسفية مستخلصة من الأصول الفلسفية للمفكرين و الفلاسفة.

الإطار العملى :

١ – ويتضمن انتقاء عدد من اختيار الفنانين المعاصرين استلهموا الأصول الفلسفية والجمالية فى الفنون الإسلامية المتنوعة،حيث يتم تصنيفها وتحليلها لاستخلاص المبادىء الجمالية فى الفن الإسلامى وكذلك المبادىء الفلسفية و يتم ذلك من خلال برنامج للتحليل يتناول الخصائص الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى ومدى تحققها فى أعمال الفن المعاصر.

مصطلحات البحث :

الأصول الجمالية :

المعنى اللغوى للجمال :

ذكر مصطلح الجمال فى المعجم الوسيط على أنه صفة تلحظ فى الأشياء تبعث فى النفس سروراً ورضاً.

(الجُمّال) : البالغ فى الجمال.

(الجُمَّال) : الأكثر جمالاً وهو أبلغ من الجمال.

(جَمُل) : جمالاً : حسن خلقه، و – حسن خلقه – فهو جميل.

(جَمْلاءُ) : وهى جميلة، جمعها جمائل.

(جمَّلَهُ) : حسنه وزينه[1] .

---

(١) إبراهيم أنيس عبد الحليم وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول، مطابع دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.

مفهوم الجمال فى الإسلام:

" إن لفظ الجمال ذكر فى القرآن فى مواضع كثيرة وتحت مسميات عديدة، ويذكر ا بن الأثير فى لسان العرب : " إن الجمال يقع على الصور والمعانى "[١].

والقـــرآن الكريم يحفل بالكثير من الآيات التى تعبر عن الجمال وتقع على الصور والمعـــانى، فمـــن الآيـــات الـــتى جاءت معبرة عن الصور المرئية أو الجمال المرئى أو الشـــكلى: **بسم الله الرحمن الرحيم [والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون]** [٢].

ومـــن الآيـــات التى جاءت فى القرآن معبرة عن الجمال فى المعنى والجمال فى المضمون .

بسم الله الرحمن الرحيم [قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون] [٣]

[وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل][٤] .

[فتعالين امتعكن واسرحكن سراحاً جميلاً][٥] .

[واصبر على ما يقولون واهجرهم هجراً جميلاً][٦] .

ويعـــرف أبو حامد الغزالى الجمال بقوله : " إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهـــرة المدركـــة بعين الرأس، وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب، ونور البصـــيرة، والجمـــال الأول يدركـــه الصبيان والحيوان، أما الجمال الثانى يختص بإدراكه

---

(١) ابن منظور (مجد الدين بن يعقوب) : لسان العرب ، طبعـــة جديدة محققـــة ومنقحـــة ومشكولة ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ.

(٢) سورة النحل : الآية (٥، ٦)

(٣) سورة يوسف: الآية ١٨.

(٤) سورة الحجر: الآية ٨٥.

(٥) سورة الأحزاب : الآية ٢٨.

(٦) سورة المزمل: الآية ١٠.

أربـــاب القلوب ولا يشاركهم فى إدراكه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحياة الدنيا، ثم يضيف الغـــزالى: " فمـــن رأى حسن نقش النقّاش، وبناء البنّاء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميـــلة الباطـــنة التى يرجع حاصلها عند البحث إلى العمل والقدرة، كما يؤكد أن الجميل محـــبوب، والجميـــل المطلق هو الواحد الذى لا ضد له، الصمد الذى لا منازع له، الغنى الذى لا حاجة له، القادر الذى يفعل ما يشاء "(1) .

ويقـــول الغـــزالى : " واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال **والله** تعالى جميل يحب الجمال، ولكن الجمال إذا كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصـــر، وإذا كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيـــرات... إلى غير ذلك من الصفات الباطنة أدرك بحاسة القلب، ويؤكد الغزالى أن لا خير ولا جمال ولا محبوب فى العالم إلا وهو حسنة من حسنات **الله**، وأثر من آثار كرمه وغـــرفة مـــن بحـــر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا فى الإمكان ولا فى الوجود "(2) .

والغـــزالى هـــنا يقســـم المظاهـــر الجماليـــة إلى ثلاثةأقسام: جمال حسى يدرك بالحواس، وجمال وجدانى يدرك بالقلب، وجمال عقلى يدرك بالعقل.

وقـــد تحـــدث ابـــن قيم الجوزية: "عن جمال الظاهر والباطن، ورأى أن الجمال الـــباطن هـــو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة وهو محل نظر **الله** من عبده وموضع محبته "(3) .

أما جلال الدين الرومى مؤسس الطريقة الصوفية المولوية :

فيتســـاءل : " هل يرسم الرسام صورة جميلة حباً فى الصورة نفسها دون أن يأمل المـــنفعة مـــن ورائها؟وهل يكتب الخطاط كتابة فنية حباً فى الكتابة عينها دون أن تكون القـــراءة هى غايته منها ؟ ويجيب : إن الصورة الظاهرة إنما رسمت لكى تدرك الصورة

---

(1) أبو حامد الغزالى: إحياء علوم الدين، ج ٢، ص ٣٠٦.

(2) أبو حامد الغزالى: المرجع السابق، ص ص ٢٦٧ – ٣٠٦.

(3) عبد الفتاح رواس قلعة جى: مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة، سوريا، ١٩ ، ص ١٤.

الباطـــنة، والصـــورة الباطـــنة تشكلت من أجل إدراك صورة باطنة أخرى على قدر نفاذ بصيرتك "[١] .

مفهوم علم الجمال المعاصر :

" إن عـــلم الجمـــال بمعناه الدقيق هو علم قوانين التطور العامة للفن، ويعتبر الفن أعـــلى شـــكل فى عملية الاستيعاب الجمالى من الواقع وبما أن علم الجمال هو علم قوانين الـــتطور العامـــة التى تظهر فى الفن فإنه يحتل مكاناً بارزاً فى الفلسفة من جهة وفى علوم الفـــن مـــن جهـــة أخرى، ويبحث علم الجمال أيضاً فى حقيقة الوعى الإنسانى الذى يعتبر انعكاساً للوجود الإنسانى "[٢].

ويقـــول عـــبد الغنى الشال : " إن الجمال والتعرض له شيء صعب المنال ومعقد جـــداً ، ولكـــن حيـــث أنه حقيقة ماثلة فلابد أنه صفة أو مجموعة صفات أو قيم كامنة فى الأشـــياء الطبيعية أو المصنوعة بنظام خاص دقيق وبعلاقات خاصة تحدث إحساساً بالمتعة والرضا وهذه القيم لابد منها لأنها جانب حى نام للتقدم الاجتماعى "[٣] .

تعريف الجمال :

إن موضـــوع عـــلم الجمال هو إدراك القيم،و الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليه وجوداً موضوعياً[٤].

الفلسفة الجمالية :

" هى دراســـة القيـــم فى عـــلم الجمـــال أو الفن الجميل وتتناول الفلسفة الجمالية الجوانب النظرية من الفن الجميل بأوسع معنى له مع عدم الخلط بينه وبين الأعمال الفنية، أو بينه وبين اتجاهات الفن التعبيرية "[٥].

---

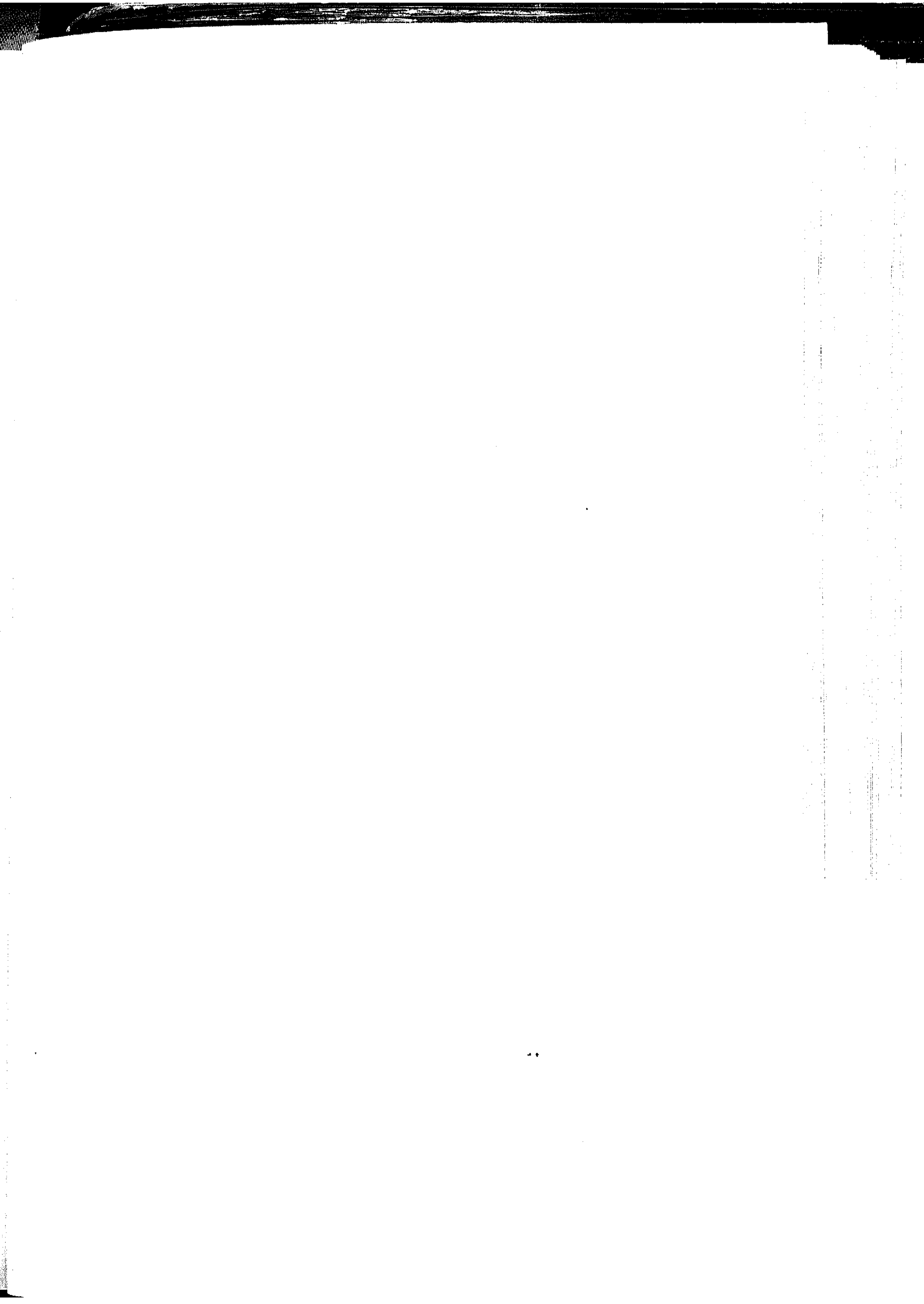
(١) ســـمير الصايغ : الفن الإسلامى قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، ١٤٠٨ هـــ، ١٩٨٨ م، ص ٢٥١ .

(٢) عدنان رشيد: دراسات فى علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص١٤.

(٣) عبد الغنى الشال : فلسفة الفن والتربية الفنية ، ١٩٥٦، ص ٦٠.

(٤) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال (تخطيط النظرية فى علم الجمال) ، ترجمة مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ، ص ٧٤.

(٥) راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧.



الدراسات المرتبطة

الدراسات المرتبطة بالأصول التاريخية للفن الإسلامى

دراسة " زكى محمد حسن "[1] :

بعنوان : " فنون الإسلام ".

تقع هذه الدراسة فى ٧٥٧ صفحة من القطع الكبير. تبدأ بنشأة الفن الإسلامى ومدارسه والعمائر الإسلامية من خلال الطرز التاريخية،ثم تتناول الدراسة التصوير وفنون الكتاب من خلال مدارس التصوير الإسلامى، ثم الزخارف الكتابية والهندسية والنباتية ورسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية.

تتناول الدراسة الفن الإسلامى من خلال مجالاته الفنية المختلفة : الخزف فى العصور التاريخية – المنسوجات – السجاد – الحفر على الخشب – العاج والعظم – التحف المعدنية – الزجاج والبللور – الحفر على الحجر والجص فى العصور التاريخية بدءاً من فجر الإسلام والعصر الأموى ومروراً بالعصور العباسى والفاطمى والمملوكى والسلجوقى والمغولى .... الخ.

ثم تتناول الدراسة أثر الفنون الإسلامية فى فنون الغرب ثم تتناول جوهر الفنون الإسلامية .

وترتبط الدراسة بالبحث الحالى فى الفصل الخاص بالأصول التاريخية للفن الإسلامى حيث تم تصنيف العصور الإسلامية تبعاً للتصنيف التاريخى السياسى.

دراسة " عفيف بهنسى "[2] :

بعنوان : " الفن الإسلامى ".

تقع هذه الدراسة فى ٥٨٥ صفحة من القطع الكبير تكون عشرة فصول، تناول الباحث فى الفصل الأول : تكوين الفن الإسلامى،و الفصل الثانى: شخصية الفن

---

(١) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، لبنان، دار الرائد العربى، ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م.

(٢) عفيف بهنسى: الفن الإسلامى، سوريا، دار طلاس للنشر، ط ١، ١٩٨٦ م.

الإسلامى وجمالياته متناولاً بها فلسفة الفن الإسلامى وفى الفصل الثالث : عوامل تكوين المدنية العربية والإسلامية (متناولاً فيها العوامل الجغرافية – الروحية – الحضرية والعسكرية – وأشهر المدن الإسلامية) وفى الفصل الرابع: عمارة المساجد الأولى. وفى الفصل الخامس: عمارة المساجد فى البلاد العربية. وفى الفصل السادس: المساجد الإيرانية والتركية. وفى الفصل السابع : العمارة المدنية والعسكرية. وفى الفصل الثامن: فن التصوير الإسلامى. وفى الفصل التاسع: الرقش العربى وفى الفصل العاشر : الفنون التطبيقية.

وقد ارتبطت الدراسة السابقة بالبحث الحالى فى الفصل الثانى بعنوان: شخصية الفن الإسلامى وجمالياته الذى تناول فيه الباحث : التجريد فى الفن الإسلامى وأسبابه وعلاقة الفن الإسلامى بالدين الإسلامى، كما تناول الباحث بالتحليل العناصر النجمية فى التصميمات الإسلامية وتفسيرها الفنى والجمالى، كما تناول تفسير التجريد فى الفن الإسلامى واختلافه عن التجريد الغربى، وتوصل الباحث إلى أن الفن الإسلامى هو بمثابة معرفة حدسية بمعنى (معرفة روحية) يمكن من خلالها إدراك الجوهر المطلق.

كما تناول فى هذا الفصل (الوحدة فى الفن الإسلامى).

وقد ارتبطت الدراسة بالبحث أيضاً فى الفصل التاسع بعنوان (الرقش العربى) أى التصميمات الإسلامية النباتية والهندسية وأنواعها وارتباط ذلك بفلسفة الفن الإسلامى.

دراسة "مانويل جوميث مورينو M.G. Moreno "[(١)] :

بعنوان : " الفن الإسلامى فى إسبانيا "

تناولت هذه الدراسة الفن الإسلامى فى الأندلس منذ الفتح الإسلامى حتى عصر الموحدين، وأكدت أن الفتح الإسلامى للأندلس كانت له الأهمية الكبرى بالمقارنة بالفتوح الأخرى التى عرفتها إسبانيا، وظل تأثيره ممتداً حتى الآن، حيث صبغ إسبانيا بالصبغة الشرقية، وأوقد فيها الشعلة التى أضاءت الغرب، فكانت سبباً فى انطلاقة النهضة

---

(١) مانويل جوميث مورينو: الفن الإسلامى فى إسبانيا ، ترجمة لطفى عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨.

الأوروبية. وبالإضافة إلى الدراسة الوصفية التاريخية للفن الإسلامى بالأندلس فإن الدراسة تهتم بجمالياته أيضاً، حيث يرتبط بها البحث الحالى فى النقاط التى تؤكد أن الفن الإسلامى هو تعبير عن إلهام وعقائد روحية فوق المادة، وكذلك العمارة فى الإسلام، حيث إن المعمارى المسلم لم يكن صاحب الفكرة فى الإنشاء، بل كانت هناك حاجة مجتمعه الإسلامى والوحى والإلهام، وإن نظام النسب فى عمارة المسجد يقوم على أساس إنسانى هو الوضع الأفقى فى خط مستقيم، ترجمة لما هو موجود فى الطبيعة وما يتصل بنظرية المساواة فى المجتمع الإسلامى، حيث لا يوجد سوى الإيمان المشترك .

الدراسات المرتبطة بالأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى

دراسة " بشر فارس "[1] :

بعنوان : " سر الزخرفة الإسلامية " :

حيث تؤكد هذه الدراسة أن الفن الإسلامى يستمد أصوله ومنابعه الأولى من العقيدة الإسلامية، تناولت هذه الدراسة الفن الإسلامى الهندسى الذى استلهمه الفنان المسلم من القيم الكونية، فالكون كل متكامل يمثل وحدة واحدة تجمع بين عالم الوجود وعالم الغيب.

كما تناولت هذه الدراسة اللون من خلال تحليل فلسفى يمثل وصف اللون، والهدف من استخدامه، وشدة اللون كأداة لجذب عين المتذوق واستخدام اللون فى الفن الإسلامى من خلال هذه الرؤية.

أيضاً تناولت الدراسة مبدأ التوحيد فى الإسلام كأحد الأصول التى ترجمها الفن الإسلامى بإبداع واقتدار إلى لغة جمالية خاصة جداً ومتميزة جداً، وإلى أساليب ومبادىء جمالية وفلسفية، ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة من حيث الفكر والفلسفة التى قام عليها الفن الإسلامى.

---

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية، ١٩٥٢ م ، القاهرة.

أيضـــاً ارتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى عدة نقاط من أهمها أن الفنان المسلم مـــن خـــلال الفن الهندسى الإسلامى، إنما سعى للبحث عن جوهر الكون الخفى، واستخدم الأطـــباق الـــنجمية والصورة الإشعاعية الناجمة عنها والتى تنطلق من مركز الدائرة تعبيراً عن فكرته عن الكون وجوهره ومنشئه.

دراسة "إيمان محمد عبد "[1] :

بعنوان : " المضمون الإسلامى فى الفكر المعمارى ":

وقـــد تناولت فيها الباحثة الفكر الإسلامى وأثره فى تحديد مصادر الفكر المعمارى الإســـلامى وأصوله، وأثره أيضاً فى تحديد ملامح العمارة الإسلامية مثال ذلك الوحدة التى نبعت من وحدة العقيدة ووحدة الفكر الإسلامى،والجمال فى القرآن وأثره فى التفكر والتأمل فى خـــلق **الله** ، والرمز فى القرآن وانعكاسه جمالياً فى العمارة الإسلامية والتجريد الذى اســـتخدم فى العمـــارة للتوصل إلى تحقيق قيمة جمالية من خلال تجريد الأشكال الطبيعية، والاتـــزان الـــذى ارتـــبط فى الفكر الإسلامى بالاتزان الكونى، والحركة وارتباطها بحركة الكـــون والتجانس بين الشكل والمضمون، وقد ارتبط البحث الحالى بهذه النقاط السابقة فى الدراسة.

ثـــم تـــناولت الدراســـة الـــنظريات المعماريـــة المتنوعة التى تتفق مع المضمون الإسلامى مثل الوظيفية والعضوية والتجريدية والشمولية والتعبيرية والتكنولوجيا الحديثة.

وقـــد أكـــدت هذه الدراسة أن هناك فارقاً جوهرياً بين الفكر المعمارى الغربى ، والفكـــر المعمـــارى الإســـلامى، يتحدد فى أن الغرب قد تناول القيم والمبادىء والمضامين تـــناولاً ماديـــاً، أما الإسلام فقد أحدث علاقة توازن بين الشكل والمضمون من خلال تناول القيم تناولاً مرتبطاً بالعقيدة مع مراعاة الاحتياجات المادية الإنسانية فى توازن تام.

---

(١) إيمـــان محمـــد عيـــد : المضمون الإسلامى فى الفكر المعمارى، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، جامعة القاهرة، ١٩٩٣.

دراسة " غادة عبد العزيز محمد الحوطى "[1] :

بعنوان : " التوازن معيار جمالى (تنظير وتطبيق على الآداب الاجتماعية فى البيان النبوى) " :

تتناول هذه الدراسة (مفهوم التوازن) كمعيار جمالى وكمنهج عام فى مظاهر الكون والطبيعة، ثم تنتقل لآيات القرآن الكريم وتتناول التوازن كمعيار جمالى فى آيات القرآن الكريم فى الآية الواحدة، وبين المعانى فى بعض الآيات، والتوازن كمعيار جمالى بين شكل الآية ومعناها.

ثم تتناول الدراسة الجمال الفنى من منظور علماء الشرق والغرب فتتناول الجمال فى المفهوم الإغريقى، والجمال الفنى فى الفكر الأوروبى والجمال فى المفهوم الإسلامى ، ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة كما تتناول علاقة (التوازن والنظام) بالجمال، وتتناول النظام والجمال الفنى .

ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة أيضاً، كما تبحث الدراسة النظام والجمال الفنى والنظام والجمال فى الموسيقى، كما تعرف الدراسة مفهوم الجمال فى النقد العربى والبلاغة واللغة، ثم تقوم بتطبيق معيار التوازن على البيان النبوى وتتناول صفات الرسول صلى **الله** عليه وسلم، وتتناول التوازن بين الخَلق والخُلُق منعكساً على سلوك الرسول صلى **الله** عليه وسلم، وانعكاس شخصية الرسول على بيانه، وتصل فى الدراسة التطبيقية إلى مبحث التوازن فى علاقة المسلم **بالله** وأثره على توازن المسلم فى ذاته، وعلاقة المسلم بالآخرين.

دراسة " فاطمة عبد الصمد "[2] :

بعنوان : " القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبى كمدخل للتذوق الفنى ".

---

(١) غادة بنت عبد العزيز محمد الحوطى : التوازن معيار جمالى، رسالة ماجستير منشورة، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م .

(٢) فاطمة عبد الصمد: القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبى كمدخل للتذوق الفنى ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩ م.

وتتـــناول فيـــه الباحـــثة القيـــم الجماليـــة فى الفـــن الإسلامى وتناول أنواع القيم وخصائصها، والوحدة والثقافة والعقيدة الإسلامية .

ويرتـــبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة، ثم تتناول الخط العربى وأنواعه، وتـــناول الـــبعد العـــلمى للخط العربى، والبعد الجمالى أيضاً، ثم تنتقل إلى التنوع فى الفن الإســـلامى كقيمـــة جماليـــة وارتباطه بالثقافة والمجتمع والبيئة، ثم تتناول الصنج المزررة والعقـــود هذا فى الفصل الثانى، أما الفصل الثالث فتتطرق إلى العمارة الإسلامية، والتحليل المعمـــارى لها والعناصر المعمارية المرتبطة بها ، ثمتتناول فى الفصل الرابع: التنوع فى الطـــرز المعماريـــة، وفى الفصـــل الخـــامس: التصوير الإسلامى ، وفى الفصل السادس: الحضـــارة العـــربية الإسلامية وفن النهضة الأوروبى ، وفى الفصل السابع: التذوق الفنى ومفهومه وأثر جماليات الفن الإسلامى على فن عصر النهضة كمدخل للتذوق الفنى.

دراسة "ألكسندر بابا دوبولو A. Papadopolou "[1]:

بعنوان : " جمالية الرسم الإسلامى "

وفكرة هذه الدراسة تهدف إلى توضيح العلاقة بين الفقه والفلسفة فى الإسلام وبين الفـــن الإســـلامى، وتتطرق إلى مسألة تحريم التصوير فى الإسلام، كما تناقش التجريد فى الفـــن الإســـلامى مـــن هـــذا المنظور، وتتعرض لآراء المالكية فى الفقه وعلاقتها ببداية التصـــاوير فى بلاد المغـــرب والأندلس ، كما تعـــرض لآراء الإمـــام النووى فى القـــرن ٧ الهجـــرى / ١٣ الميـــلادى ، وتؤكـــد أن الأحاديث النبوية كان لها الفضل فى إيجاد فن تشـــكيلى إســـلامى بالغ الخصوصية، تمثل فى الابتعاد عن نقل الواقع واللجوء إلى التجريد مما أسماه بـــ " مبدأ الاستحالة " فى الرسم الإسلامى، والذى تمثل فى رفض البعد الثالث ، وانعدام الظلال والأضواء على الأشياء، والحرية فى تحريف الفضاء.

---

(١) ألكســـندر بابا دوبولو : جمالية الرســـم الإسلامى، ترجمة على اللواتى، تونس، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، ١٩٧٩ م.

ويرتـــبط الـــبحث الحالى بهذه الدراسة فى الجزء الخاص بفكرة أن الفن الإسلامى يعـــبر عن حقائق مطلقة تنبع من النظم الكونية من خلال تصميمات وتكرارات فلا تجد نقلاً دقيقاً لهذا العالم بل أنظمة وعلاقات فنية تستلهم نظام هذا العالم.

دراسة "رينشارد ايتنجهاوزن R. Ettinghausen"[1]:

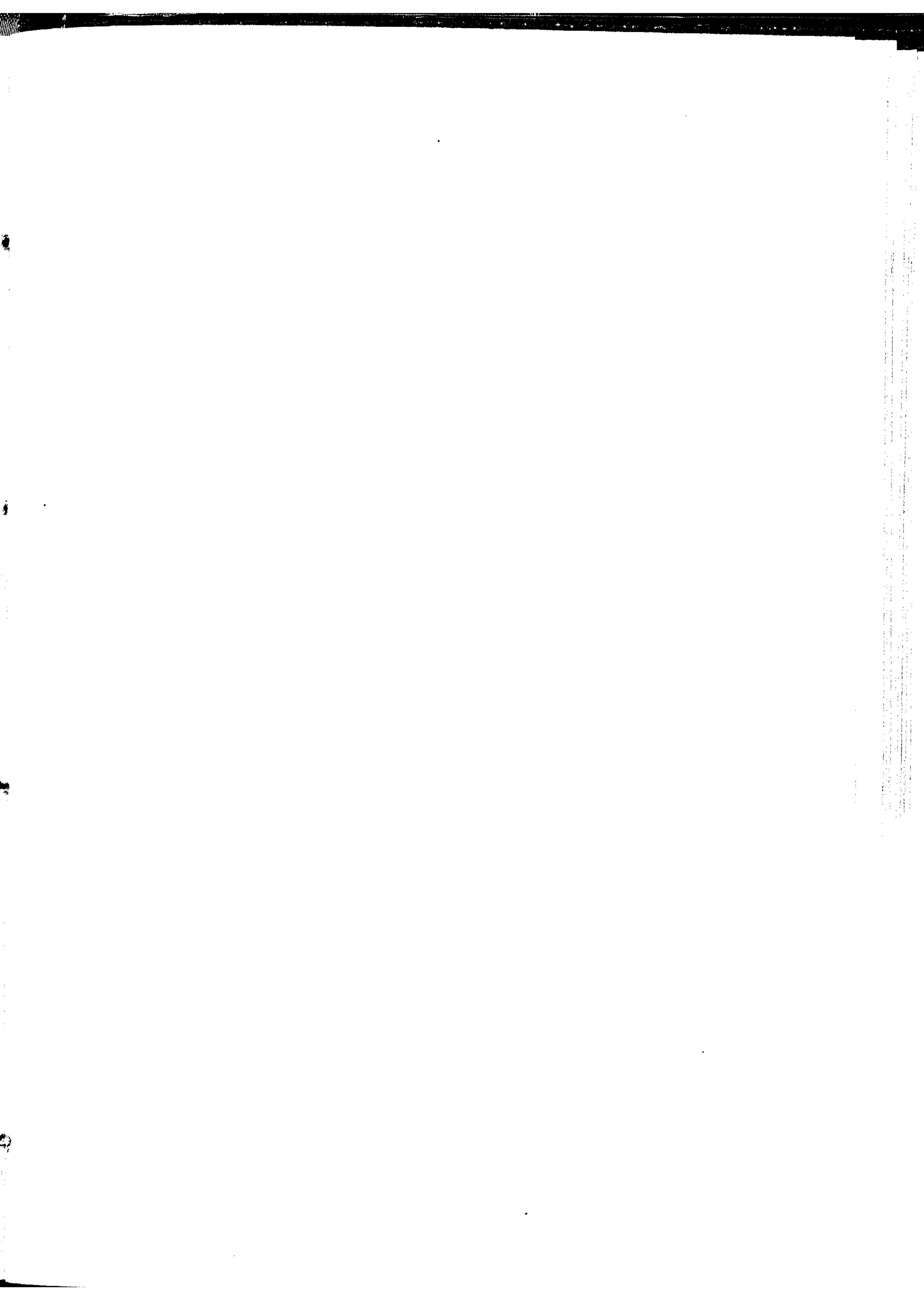
بعنوان : " الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها ".

ويتـــناول الباحث فيها الفن الإسلامى، وكيف أنه يمثل وحدة كاملة متصلة الأجزاء مـــن الـــناحية الجمالية وإن اختلفت فى الطرز، ويؤكد أن تلك الوحدة توجد فى نماذج الفن الإسلامى، حيث لا نستطيع التمييز بين أعمال خزف أو نسيج مصنوعة فى مصر أو إيران مثلاً أو الشام، كما يؤكد أن المسلمين قد استلهموا الرموز الفنية التى وجدت فى الحضارات الســـابقة وأدخـــلوها ضـــمن المصـــطلح الفنى الإسلامى. كما خصص الفصل الأخير من الدراســـة لأثـــر الفـــنون الزخرفية والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية كما فى الســـجاجيد الشـــرقية والنسيج والتى تحمل بعض كتابات عربية تعبر عن شهادة التوحيد أو أســـماء أشـــخاص أو بـــلدان عـــربية. كما يظهر ذلك فى بعض التحف المعدنية والفخار والمنمـــنمات والـــتى تظهـــر رســـومها عـــند " رمـــبرانت Rembrant " و" ديلاكـــروا Deilacrois ".

ويرتـــبط الـــبحث الحالى بهذه الدراسة فى الجزء الذى يتناول فيه الباحث الرمزية وانعكاســـها فى الفـــن الإســـلامى، حيث يرجع بعض العناصر الجمالية فى الفن الإسلامى لأسباب رمزية تتعلق بالعقيدة، مثال ذلك: المشكاة " رمز الأنوار الإلهية " ، ويستشهد بآيات مـــن القرآن الكريم، كما ينتقد السابقين من الباحثين الذين لم يعطوا الرمزية دورها الهام فى الفن الإسلامى.

---

(١) ريتشارد ايتنجهاوزن : تراث الإسلام الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها ، ترجمة حسين مؤنس وإحسان العمد ومحمد زهير السمهورى، الجزء الثانى، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، العدد الحادى عشر، ١٩٧٨.



الدراسات المرتبطة بفلسفة الجمال

دراسة " عادل محمد خليل السخاوى "[1]:

بعنوان : " فلسفة الجمال فى الفكر العربى المعاصر "

تناولت هذه الدراسة مفاهيم الجمال والإبداع الفنى، والجمال كمقياس للإبداع الفنى، وعناصر ومكونات الإبداع الفنى، والتذوق الفنى، وأهميته فى الفن والجمال، والإبداع الفنى والمجتمع وتأثيره فيه وتأثره به، والبعد الاجتماعى للفن والبعد الأخلاقى له والإبداع الفنى.

كما تناولت الدراسة مفاهيم الجمال فى الفكر العربى المعاصر عند توفيق الحكيم وأحمد حسن الزيات وعباس محمود العقاد .

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى تناوله لمفهوم الجمال والشكل والمحتوى فى العمل الفنى وأهميته ودوره فى الإبداع الفنى والدراسات الجمالية، وارتباط الشكل والمضمون بالعمل الفنى خاصة وبالجمال عامة، ومفاهيم الجمال ووحدة الموضوع الجمالى، وارتباط الإبداع الفنى بالفكر، وأن أسمى مفهوم للإبداع الفنى يكون ممثلاً فى ارتباطه بالقضايا العقلية والفلسفية التأملية ، لأنه عندئذ يكون مؤهلا للدخول فى مناقشات ومحاورات تمتد عبر الأجيال والحضارات.

دراسة " عبد الفتاح رواس قلعة جى "[2]:

بعنوان : " مدخل إلى علم الجمال الإسلامى ".

تعد هذه الدراسة من الدراسات الهامة المرتبطة بالبحث الحالى فى أهم جانب من جوانبه وهو جانب فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى، حيث تتطرق هذه الدراسة إلى استقراء الجماليات الإسلامية من منطلقات وقواعد القرآن الكريم والسنة النبوية التى انبعثت منها تلك الجماليات الإسلامية. وتبدأ هذه الدراسة بمقدمة عن علم الجمال الإسلامى، ثم تطور

---

(١) عادل محمد خليل السخاوى : فلسفة الجمال فى الفكر العربى المعاصر، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٨ م.

(٢) عبد الفتاح رواس قلعة جى: مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، ط ١، دمشق: دار قتيبة، ١٤١١ هـ، ١٩٩١ م .

الوعى الجمالى عبر العصور – بدءاً من أفلاطون وأرسطو – ومروراً بالعصور السومرية والآشــورية والبابــلية والفارسية والفرعونية، حتى المذاهب الفكرية المعاصرة – ثم يعود ويتحدث عن الفلاسفة المسلمين وآرائهم فى الجمال.

وتقســم هــذه الدراسة منطلقات الوعى الجمالى الإسلامى إلى ثلاثة منطلقات، هى (الــتوحيد، والوحــدة، والحــركة)، وانعكاس كل منها على الفنون الإسلامية، ثم تطرقت الدراســة إلى دور الجــانب التفكرى والجانب الاجتماعى فى إدراك الجمال من خلال آيات القرآن الكريم، ثم خصص الجزء الأخير من الدراسة " للجانب الفنى " فى الفنون الإسلامية مــن خلال وحدة التراث الفنى الإسلامى، وتطرقت الدراسة فى هذا الجانب إلى الجماليات الإســلامية فى خطة المدينة العمرانية وفى العمارة وفى الرسوم والزخارف والنقوش، كما ناقشت الدراسة الجماليات التشكيلية فى الخط العربى والموسيقى والغناء والشعر ، وتضمنت مجموعة من الصور الملونة النادرة القيمة التى تمثل الفنون الإسلامية فى شتى المجالات.

ويرتــبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الجزء الخاص بمنطلقات الوعى الجمالى، وخاصــة الــتوحيد وأثره على الفنون الإسلامية، كما يرتبط بالجزء الخاص بالجماليات فى العمــارة والــزخارف والخــط العــربى وانعكــاس القرآن الكريم والسنة النبوية على تلك المجالات الجمالية.

دراسة "بثينة يوسف عبد الجواد "[1]:

بعنوان : " رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامى

وقــد ارتبط البحث بهذه الدراسة فى الجزء الخاص بتناولها لفلسفة الفكر الإسلامى وأثرها على القيم الجمالية، والجزء الخاص بالفلسفة والجماليات فى الفن الإسلامى، وكذلك فلســفة الجمــال فى الفن الإسلامى، وقد تناولت الدراسة أثر الفلسفة اليونانية على الفلسفة العــربية والفلاسفة العرب، وموقف الفلاسفة المسلمين من الفلسفة اليونانية، وصدى القرآن الكــريم عــلى الفــنون الإســلامية والزخارف ثم تناولت التصوير الدينى خلال العصور

---

(١) بثــنية يوســف عبد الجواد : رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان، ١٩٨٧ .

الإسلامية ومدى إمكانية الاستفادة منه فى إنتاج صور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامى.

دراسة " عفيف بهنسى "[1]:

بعنوان : " جمالية الفن العربى ".

وتقع هذه الدراسة فى عشرة فصول، تتناول الجمالية العربية، وتكّون فن التصوير العربى، والملامح الأولى للتصوير العربى، وفلسفة تحوير الصورة فى الفن العربى الإسلامى، والزخارف الإسلامية، وفن الخط العربى، والعمران العربى، وتكّون فن العمارة العربية بعد الإسلام وأسسها الجمالية، والعودة إلى الجمالية العربية، وأخيراً الفنون التطبيقية فى الفن الإسلامى.

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة ، حيث تعرض لأسباب التجريد فى الفن الإسلامى، وتفسير الزخارف الإسلامية تفسيراً فلسفياً مرتبطاً بفلسفة الفكر الإسلامى القائم أساساً على فكرة فلسفية عقائدية هى " فكرة سرمدية **الله** وفناء الكائنات " ، مرتكزاً على آيات من القرآن الكريم.

كما يرتبط البحث أيضاً بالجزء الخاص بالزخارف وتفسيرها فلسفياً، والعلاقة بينها وبين الخط العربى، والزخارف الهندسية، والمضمون المطلق الذى تعبر عنه " وهو التوحيد " ، حيث يرجع أصل الفن الإسلامى ومضمونه إلى فكرة " الوحدانية **لله** " فى العقيدة الإسلامية .

دراسة أنصار محمد عوض الله رفاعى [2]:

بعنوان : " المحتوى التعبيرى للفن الإسلامى وفلسفته التربوية ".

وتهدف الدراسة إلى تأصيل الجذور الثقافية والحضارية للفن الإسلامى . كما تهدف إلى محاولة كشف المحتوى التعبيرى للفن الإسلامى باعتباره بناءً متكاملاً مكوناً من

---

(١) عفيف بهنسى: جمالية الفن العربى، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، العدد الرابع عشر، ١٩٧٥.

(٢) أنصار محمد عوض الله رفاعى : المحتوى التعبيرى للفن الإسلامى وفلسفته التربوية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٦ م.

شـكل فـنى ومضـمون فكـرى يمثل وحدة لا تنفصم، وتتناول الدراسة الأصول الفكرية والحضـارية للفن الإسلامى منذ ظهور الإسلام ثم انتشار الحضارة الإسلامية ثم ازدهارها، ثـم تـتطرق الدراسة لفلسفة الجمال فى الفن الإسلامى وأثرها على القيم الجمالية، ويرتبط الـبحث الحـالى بهذا الجزء حيث تبحث الدراسة السابقة فى مبحث الفن الإسلامى كصدى للـنظام والتناسـب الكونى ومبحث التوحيد كمضمون فكرى وروحى وانعكاسه جمالياً على الفن الإسلامى ومبحث التوحيد والمركزية والحركة داخل إطار ثابت حول محور ثابت فى الفـن الإسلامى، والتجريد كشكل ومضمون فى الفن الإسلامى، ويرتبط البحث بهذه الأسس الفلسفية الفنية فى الدراسة.

ثـم تتـناول الدراسة المحتوى التعبيرى للفنون الإسلامية من خلال ثلاثة مجالات فنية هى العمارة والتصميمات الزخرفية والكتابات.

ثـم تتناول الفلسفة التربوية التى يمكن استخلاصها من فلسفة الفنون الإسلامية، ثم تجربة البحث.

دراسات تناولت مضمون الفن الإسلامى فلسفياً ودينياً وثقافياً

دراسة "تيتوس بيركهارد Titus Berckhardt "[1]:

بعـنوان : " الفن الإسلامى لغته ومعناه : Art of Islam, Language and Meaning "

تعـد هـذه الدراسـة من الدراسات الشاملة فى الفن الإسلامى التى تتناول فناً من جميـع جوانـبه الفنية والفكرية والفلسفية، وتتكون من ثمانية أبواب، تتمثل فى تصدير عن الكعـبة الشريفة وكيف أنها مركز الكون وأول شكل من أشكال العمارة فى الإسلام، ومولد الفـن الإسـلامى ومسـألة التصوير فى الإسلام، ولغة الفن العامة، والفن والشعائر، حيث يرتـبط الـبحث الحـالى به فى هذا الجزء، ثم فن بلاد الحضارة والفن البدوى ثم المنشآت الديـنية، حيـث تظهر الكثرة فى الوحدة والوحدة فى الكثرة، وأخيراً المدينة الإسلامية بين التخطيط والفن والتأمل.

---

(1) Titus Berckhardt : Art of Islam, Language and Meaning , London , 1976.

وتتــناول الدراســة كــل مظاهر الفن ومجالاته من العمارة إلى الفنون الزخرفية والصناعات بفروعها المختلفة، ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الأبعاد التى أضافها المؤلــف إلى الفــن الإســلامى وأغفلتها أغلب المؤلفات الأجنبية والمتمثلة فى " روح الفن الإســلامى أو معناه الداخلى " ، حيث يرى أن الفن الإسلامى – مثله مثل الفنون المقدسة – أكــبر مــن أن يكون عملية إنشائية تظهر فيها ملكات أصحابه الفكرية والعقلية أو مواهبهم الحســية والتعــبيرية، أو مهــاراتهم التقنية والعلمية فقط ، إذ أنه كما يقول : " ثمرة التأمل العقــلى الأصيل أو الرؤية الروحية للعالم أو لحقيقة ما وراء الكون، الأمر الذى لا يتأتى إلا بالخروج بالفن الإسلامي من عالم المنظور والحس إلى عالم الرمز والحدس ".

ويرجع هذا إلى دراسات المؤلف العميقة فى عالم التصوف والفن الإسلامى ، وهو يــرى أن نموذجاً واحداً من الفن الإسلامى – كمسجد من المساجد العظيمة مثلاً – يمكن أن يعــبر عــن روح الإســلام ومــا فيه من التوافق والانسجام، ويؤكد : " أن مادة الفن هى الجمال، والجمال فى المصطلح الإسلامى صفة إلهية: إنه الغبطة ، ببساطة شديدة ".

ويرتــبط الــبحث الحــالى بهــذه الدراسة أيضاً فى اعتبار أن الكعبة أصل السمة المركــزية وأصــل العمارة الإسلامية، وأن التجريد سمة أساسية فى الفن الإسلامى، واللغة العــربية فى شكلها القرآنى لا يدانيها شىء عندما تتحول إلى فن، وعناصر الفن الإسلامى وثيقــة الصــلة بالشــعائر الديــنية، حيث إن وظيفة الفن المقدس هى تقديم الإطار المقدس للشعائر.

كمــا تؤكــد الدراســة وحــدة الفن الإسلامى بصرف النظر عن حواجز الزمان والمكــان، فهــذه الوحدة هى التى تميز الفن الإسلامى عن بقية الفنون العالمية، كما أن هذه الوحدة نابعة من روح الدين الإسلامى.. دين الوحدانية والتوحيد الإلهى.

دراسة " عبد الرحمن النشار "[1]:

بعنوان : " التكرار فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربوياً ".

---

(١) عبد الرحمن النشار: التكرار فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربوياً ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٩٧٨.

تـــناولت هذه الدراسة ظاهرة التكرار فى بعض نماذج من التصوير عبر العصور المختــلفة، كما تناولت فى أحد الفصول دراسة أسباب توظيف التكرار فى الفن الإسلامى، وهـــو ما يرتبط به البحث الحالى، حيث يتعرض فيه للفن الإسلامى عامة، وللتجريد خاصة فى الفـــن الإسلامى، ولمعانى التكرار فى الفن الإسلامى، ونظم تكرار الأشكال الهندسية فى الفن الإسلامى ، ويؤكد أنه فن تشكلت إبداعياته وفقاً لجوهر العقيدة الإسلامية ، وأن مبدأ الـــتوحيد " فى الإسلام هو أهم المنطلقات فى الفن الإسلامى، وأن التصور الإسلامى لحقيقة دوام **الله** وحـــده وفـــناء كـــل ما دونه هو المحور فى الفنون الإسلامية عامة، كما تناولت الدراســـة الـــتجريد فى الفـــن الإسلامى، وارتباطه بالإسلام كفكر، كما تطرقت إلى فلسفة الـــتكرار فى الفـــن الإسلامى كانعكاس للفلسفة الإسلامية، واستند الباحث فى ذلك إلى آراء بعـــض الباحـــثين الذيـــن تطرقوا إلى هذه النقاط، كما عرض سمات وخصائص الوحدات والأشـــكال ونظـــم تكـــرارها فى الفـــن الإسلامى ، وأوضح كيف أن الزخارف الإسلامية بالإضافة إلى الأبعاد الفلسفية لها تقوم على أسس رياضية وهندسية مدروسة ومحكمة.

دراسة "روجيه جارودى "(١):

بعنوان : " الإسلام دين المستقبل " .

وهى دراسة بالفرنسية مترجمة إلى العربية، تقع فى ثمانية فصول، تتناول الإسلام وإعـــادة الحـــوار بيـــن حضـــارتى الشـــرق والغرب، والقلب والروح فى الإسلام والأمة الإســـلامية، والعلم والإيمان فى الإسلام، كما تتناول الفلسفة الإسلامية والتصوف، والشعر فى الحضارة الإسلامية.

والدراســـة بمـــثابة رســـالة إلى شتى أقطار العالم، وخاصة أن المؤلف الفرنسى الجنســـية قـــد اعتـــنق الإســـلام، لما وجد فيه من يسر واستجابة لمتطلبات الحياة الروحية والمادية.

ويرتـــبط الـــبحث الحـــالى بهذه الدراسة فى الفصل السادس بعنوان " من الفن إلى الصلاة "، حيث تتطرق إلى الحديث عن الفنون الإسلامية التى تقود إلى المسجد، والمسجد

---

(١) روجيه جارودى : الإسلام دين المستقبل ، ترجمة عبد المجيد بارودى، بيروت، دار الإيمان للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

بـدوره يقـود إلى الصـلاة، كمـا يؤكد أن المسجد كشكل معمارى جمالى يقوم على نظام رياضـى وعقـلى متناسـق وموسـيقى، ثم يتناول الزخارف فى المسجد بقوله: " الصلاة المحفـورة على الحجر وضياء المسجد "، ويربط فلسفة الضوء فى الفن الإسلامى بالقرآن، كمـا يـتطرق إلى التجريد فى الفن الإسلامى، وارتباطه بأيديولوجية الإسلام، ويتحدث عن قصر الحمراء بالأندلس كنموذج معمارى يحتوى أغلب عناصر الفن الإسلامى.

دراسة " سرية صدقى "(١) :

بعـنوان : " تحـليل الـتفاعل الديـناميكى فى نظـام الوحدة الهندسية فى الفن الإسلامى من منظور نظرية النظم ".

وقـد ركـزت هـذه الدراسة على استخدام مفهوم نظرية النظم فى تحليل التفاعل الديناميكى لنظام بناء إحدى الوحدات الزخرفية الإسلامية . كما أكدت تفاعل الفن الإسلامى داخـل الحضـارة الإسلامية معتمدة على أن هناك سلسلة هرمية من الدوائر فى بناء الثقافة الإسلامية.

وقـد عرضت هذه الدراسة فى الفصل الثانى معظم المعلومات المتنوعة عن الحضارات التى احتكت بالفنون الإسلامية، وتعرضت لبعض الدراسات بالتفسير والتحليل، مـع عـرض لـنظرية النظم من خلال النظام المفتوح والمغلق. أما فى الفصل الثالث فقد تناولت الثقافة الإسلامية فى مفهوم النظام المفتوح والنظام المغلق والثقافة الإسلامية بالنسبة إلى مفـاهيم مـواد المعلومات الداخلة والخارجة فى النظام، وأيضاً الفن الإسلامى بالنسبة لتلك المفاهيم.

كمـا تـناولت هذه الدراسة مفهوم التطور فى فكر الثقافة الإسلامية، وفى الفصل الـرابع تـناولت وحـدة زخـرفية من الفن الإسلامى من خلال أبعاد تحليلية فلسفية للثقافة الإسـلامية ككـل بمـا تشـمله من فكر وفلسفة ومعتقدات، منعكسة فى الوحدة الزخرفية المخـتارة، كجـزء يمثل الحضارة الإسلامية ككل. أما فى الفصل الخامس فقامت بإجراء تجربة البحث.

---

(1) Saria, A. Sidky : Analysis of The Dynamic Interplay Encounteredins and Islamic Geometrical Art Unit : A System perspective . PH.D. State University of New York at Baffallo. September, 1979.

وترتبط الدراسة بالبحث الحالى فى الجزء الخاص بأثر العوامل الروحية المرتبطة بفلسفة العقيدة الإسلامية على الوحدة الزخرفية المختارة من الفن الإسلامى، حيث إنها جزء يمثل الحضارة الإسلامية ككل.

كذلك ارتبط البحث الحالى بهذه الدراسة من حيث علاقة الوحدة الهندسية المختارة بالتأمل الروحانى وأثره على الفنان المسلم، عندما ابتكر واختار مفرداته الجمالية التى ترجمت أفكاره ورموزه المعبرة عن الطبيعة، وعن الكون وقوانينه، معتمدة على آراء "إخوان الصفا " كجماعة فلسفية و" سيد حسين نصر " المفكر الإيرانى الصوفى المسلم .

دراسة " سمير الصايغ "[1]:

بعنوان : " الفن الإسلامى (قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية) ".

وهى من الدراسات القيمة فى الفن الإسلامى والموضوعية فى نفس الوقت، حيث إنها تطرقت لجوانب هامة أغفلتها أغلب الدراسات السابقة خاصة من قبل المستشرقين، فهى تفسر الفن الإسلامى وتحاول استقراءه من خلال نظرة تأملية جديدة ومغايرة.

وتقع هذه الدراسة فى ٤١٥ صفحة من القطع الكبير وتضم اثنى عشر فصلاً، تتطرق إلى عدة موضوعات هامة أثرت فى الفن الإسلامى وأثرته فى نفس الوقت. ففى الفصل الأول بعنوان: " الواحد المتعدد التجليات " تتناول الدراسة التوحيد، والربط بين الفن والدين، وأثر ذلك على الفن الإسلامى كتراث مستلهم. والفصل الثانى بعنوان: " الشهادة على المطلق " ويتناول فيه غياب الزمان والمكان فى الفن الإسلامى باعتباره تعبيراً عن المطلق (**الله**)، وغياب الموضوع أيضاً كمبدأ جمالى، والنظام الخفى فى الفن الإسلامى. كما جاء الفصل الثالث تحت عنوان: " فن التوحيد لا فن التجريد "، وفيه تناول الباحث ارتباط التوحيد فى الإسلام بالفن الإسلامى، وأثر ذلك على التجريد والفرق بين التجريد فى الفن الإسلامى والتجريد فى الفن الحديث.

---

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامى (قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية) ، بيروت: دار المعرفة، ١٤٠٨ هـ، ١٩٨٨ م.

وترتـــبط الدراســــة الحاليـــة بتلك الجوانب الفلسفية الجمالية الهامة التى يعرضها الكـــاتب فى هـــذه الفصـــول الثلاثة السابقة، والتى تهتم بتفسير الجانب الفلسفى الخفى من جوانـــب الفـــنون الإسلامية. أما الفصول الثمانية الأخرى من الدراسة فيتطرق فيها الكاتب إلى " الفـــن الإســـلامى هـــو فن بلا فنانين " ، أى غياب الفنان المسلم و" الطبيعة وجمالية الزخـــرفة " و" الســـمات الموحـــدة فى الفن الإسلامى "، و" الفن الوظائفى بين الاحتراف وشـــهادة أن لا إله إلا **الله** "، و" مصادر الفن الإسلامى فى الجامع الأموى وقبة الصخرة " و"أســـرار المعلمين والفن الإسلامى "، و" الفن الإسلامى بين الحاضر القلق والفن الحديث"، وأخيـــراً.. " نحو متحف للفن الإسلامى "، حيث يؤكد فيه أن الجامع هو المتحف الأول للفن الإسلامى قبل ظهور المتاحف.

وهذه الدراسة من الدراسات القيمة المرتبطة بهذا البحث فى أحد جوانبه التى تفسر الفـــن الإســـلامى من خلال مفاهيم العقيدة الإسلامية التى تدور حول " **الله** " و" التوحيد " و"الكون "، وانعكاس ذلك على الفن الإسلامى بشكل غير مباشر .

كمـــا ترتبط هذه الدراسة بالبحث – أيضاً – فى الجانب الجمالى للفن الإسلامى من خلال خصائصه ومميزاته الجمالية .

دراسة "إميل ايزن Emel Esin "[١]:

بعنوان : " الآيات القرآنية والحديث كمصادر للإلهام فى الفن الإسلامى ".

أوجـــز الـــباحث فى هـــذه الدراســـة المبادىء الأساسية للفن الإسلامى فى الآيات القـــرآنية والأحـــاديث الشريفة وارتباطها بالفن. كما ناقش فى جانب آخر من البحث بضعة عناصـــر من فن ما قبل الإسلام فى وسط الجزيرة العربية فى مهد الإسلام. ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة، حيث يؤكد الباحث أن العقيدة فى الإسلام تقوم على مبدأ الإله الواحد، ويقـــول: " إن **الله** ســـبحانه وتعـــالى الدائم الأبدى الواحد الخالق للعالم، العالم الذى يمكن تصـــوره ومـــا لا يمكن تصوره، وقد تم التعبير عن التجريد المطلق للألوهية فى القرآن ". ويستشهد ببعض آيات من القرآن الكريم والأحاديث على توحيد **الله** كما ذكر أسباب اتجاه

---

(1) Emel Esin : The Quranic verses and the Hadith, as sources of inspiration in Islamic Art , Proceedings of the International symposium held in Istanbul in April 1983 in Islamic Art Common Principles, forms and themes , Damascus, Dar Al- Fikr, 1989.

الفـنان المسـلم نحـو التجريد السامى. ويؤكد الباحث أن الأنشطة ذات السمات الفنية فى الإسـلام كانت عبارة عن عمارة المساجد ، والأسبلة والمدن عامة ونسخ المصاحف ونشر التعليم من خلال الكتب سواء أكان التعليم دينياً أو دنيوياً.

دراسة[1] إسماعيل راجى الفاروقى[*] ، لويز (لمياء) الفاروقى[2]:

تتـناول هـذه الدراسة فى القسم الأول: بلاد العرب (المهاد) و(اللغة العربية) و(الـتاريخ) و(الديـن) و(الحضارة) ، القسم الثانى : (جوهر الحضارة الإسلامية)، القسـم الـثالث: (شـكل الحضارة المتمثل فى القرآن والسنة والأركان والمؤسسات) ثم (الفـنون). ويرتـبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الفصل الثامن منها بعنوان (الفنون) والـذى يؤكـد أن الفـنون الإسـلامية هى فنون قرآنية فى اللون والخط والحركة والشكل والصوت، كما تؤكد أن الفن الإسلامى هو بمثابة تعبير جمالى عن التوحيد وأن هذا التعبير الجمـالى قد أفرز التجريد كأسلوب فنى للتعبير عن التوحيد، كما تناولت القرآن كمثال فنى، والقـرآن أيضـاً كمثال للتعبير الفنى على جميع أنواع الخامات. وقد ارتبط البحث الحالى بجميع النقاط السابقة فى الدراسة.

أمـا فى القسـم الرابع من أطلس الحضارة الإسلامية بعنوان: التجليات فتم تناول (نداء الإسلام) و(نظرية الإسلام فى الرسالة) و(الفتوحات وانتشار الإسلام) ثم (العلوم

---

(1) إسـماعيل راجى الفـاروقى – لويز لمياء الفاروقى : أطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلـؤة، المعهد العالى للفكر الإسلامى ، مكتبة العبيكان ، الرياض، الطبعة الأولى ، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٨م.

(*) إسـماعيل راجى الفـاروقى: أستاذ دكتور ومفكر كان رئيس الكلية الإسلامية الأمريكية، وأستاذ قسم الدين بجامعة تمبل فى بنسلفانيا ، ألف العديد من الكتب الموسوعية منها (الأطلس الثقافى للإسلام) – (الأطـلس التاريخى لأديان العالم) – (أطلس الحضارة الإسلامية) ، كان رئيس المعهد العالمى للفكر الإسلامى بأمريكا.

(2) لمياء الفاروقى : أستاذة دكتورة أمريكية مسلمة خبيرة بالفنون الإسلامية والموسيقى مارست التدريس فى جامعة بنسلفانيا وجامعة بتلر وجامعة تمبل فى أمريكا – لها العديد من المؤلفات : (مصطلحات الفـنون – الإسلام والفن) كما شاركت زوجها فى الأطلس الثقافى للإسلام باللغة الإنجليزية الذى صدر فى ست لغات عالمية .

المنهجية فى الإسلام كعلوم اللغة والأدب وعلوم القرآن وعلوم الحديث والشريعة والقانون)، و(علم الكلام) و(التصوف وأعلامه) و(الفلسفة وأعلامها كالكندى وإخوان الصفا والفارابى وابن سينا وابن رشد وابن خلدون مع شرح ملخص لأهم مؤلفاتهم والتفاعل الثقافى بين الفلاسفة الذى أفرز إنتاجاً غزيراً) ، ويرتبط البحث الحالى بهذا الجزء من الدراسة فى الجزء الخاص بالفلاسفة المسلمين، ثم يتناول الأطلس فى فصل آخر (نظام الطبيعة) (الخلق – النظام – الغائية – التبعية) – (ضرورة معرفة الطبيعة) – (الإسلام والطريقة العلمية فى معرفة الطبيعة) – إنجازات المسلمين فى التاريخ فى مجال الطب الطبيعى والصحة العامة) ، وفى الفصل التاسع عشر : يتناول الأطلس (فنون الأدب) و(مفهوم الشكل والمحتوى فى الأدب) و(أثر القرآن فى فنون الأدب) وذلك من خلال التقسيم التاريخى للعصرين الأموى و العباسى وما يميز كل عصر، مع شرح لأهم الأعمال الأدبية الشهيرة فى الأدب والشعر. وفى الفصل العشرين (فنون الخط) ويتناول تاريخ الخط وتطوره ومشاهير الفنانين ونماذج من أعمالهم وأنواع الخطوط، وفى الفصل الحادى والعشرين : (الزخرفة فى الفنون الإسلامية) ويتناول وظائف الزخرفة الأولى وهى (التذكير بالتوحيد – وتغيير مظهر المواد والطلاء – وعدم الاهتمام بغنى المادة – وتغيير مظهر البنى والتجميل) مع إضافة صور لنماذج من الزخارف من جميع أنحاء العالم الإسلامى . ثم فى الفصل الثانى والعشرين: (فنون المكان) بمعنى العمارة وخصائص المكان فى الإسلام،وملاءمة الوظيفة للشكل،واستخدام تشكيلات الزخرفة العربية فى العمارة الإسلامية. مع وصف وشرح وصور للكثير من النماذج المعمارية ومساقطها الأفقية. وفى الفصل الثالث والعشرين والأخير بعنوان (هندسة الصوت أو فن الصوت) يتناول أصناف الأجناس الموسيقية، وفنون الصوت فى المجتمع الإسلامى وأثبتت الدراسة أن ترتيل القرآن نوع من أنواع هندسة الصوت. وتطرقت الدراسة إلى الخصائص الأساسية فى هندسة الصوت، كالترابطات المتتابعة والتجريد والتكرار والحركية الموسيقية.

دراسات مرتبطة بتحليل أعمال فنانين معاصرين استلهموا الفن الإسلامى فى أعمالهم الفنية

دراسة "أحمد محمد على عبد الكريم "[1] :

بعنوان : " تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية ".

وتبحث الدراسة فى تحليل نظم الهندسيات الإسلامية فى الكتب والمؤلفات القائمة على تحليل محتوى الأسس البنائية والقائمة على تحليل الأسس التجريبية، ثم القائمة على تحليل المحتوى الأيديولوجى للتصميمات الإسلامية.

وتهتم الدراسة فى الفصل السادس بتحليل أعمال فنانين تشكيليين اعتمدوا فى أعمالهم الفنية على مداخل نظم الهندسيات الإسلامية ويرتبط البحث الحالى بهذا الفصل من الدراسة حيث يهتم البحث فى الإطار العملى بتحليل أعمال فنانين معاصرين تناولوا الأصول الفلسفة والجمالية للفن الإسلامى .

ثم تصل الدراسة إلى تجربة البحث التى تستند إلى المحاور التحليلية البنائية، والمحاور التحليلية التجريبية، ثم تهتم الدراسة بتصميم وبناء المحاور التجريبية لتدريس أسس التصميم من خلال الأساس الهندسى لمفردة هندسية.

دراسة "محمد خليل أبو الرب "[2] :

بعنوان : " القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الزخرفية " :

تناولت هذه الدراسة اللون كقيمة فنية فى فنون الحضارات ثم فى العصور الإسلامية التاريخية (الأموى ، العباسى ،..) ، أيضاً تناولت استخدام اللون فى الصفحات

---

(١) رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٠ .

(٢) محمد خليل أبو الرب: القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الزخرفية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٥ م.

الأولى للمصحف الشريف،   اللون فى مجالات الفنون الإسلامية كالمنمنمات الإسلامية والــزجاج والخــزف والمنسوجات المملوكية،   و اللون فى النظريات العلمية الحديــثة كــنظرية الإدراك البصـــرى. وتطـــرقت هذه الدراسة إلى مختارات من الفنون الإســلامية فى العصــر الممــلوكى وتحليلها فنياً للوصول إلى مصادرها اللونية والفلسفية والحضارية.

ويرتبط البحث الحالى بهذه الدراسة فى الفصل الرابع الذى تناول تحليل مختارات لأعمــال فــنية لفــنانين معاصرين استلهموا الفنون الإسلامية من مصر والأردن وفلسطين والعراق وسوريا والخليج العربى وقطر والمغرب العربى، ويتوافق هذا الجزء من الدراسة مــع الإطــار العمــلى للــبحث الحالى الذى تتناول فيه الباحثة فنانين معاصرين استلهموا مجــالات الفنون الإسلامية ، كما يتفق البحث الحالى مع الدراسة فى النقاط الخاصة بتنوع مجالات الإنتاج الفنى عند تحليل الأعمال الفنية كالتصوير والخزف والخط العربى .

الفصل الثانى

الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال التطور التاريخى للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المكونة لها

"إن الفن ليس إبداعاً للجميل، خصوصاً إذا اعتبرنا أن نقيض الجمال ليس القبح وإنما الزيف. إننا لا يمكن أن نصف بالجمال أقنعة ساحل العاج الإفريقية، ولا تماثيل جياكومتى التى ليس لها عيون فهذه تعبير عن البحث الأصيل عن الحقيقة، لأنها تمثل شعوراً وإحساساً داخلياً انبعاداً بحدث كونى يتعلق بمصير الإنسان، إنها ببساطة شعوراً بالتسامى".

على عزت بيجوفيتش

"الإسلام بين الشرق والغرب"

محتويات الفصل الثانى :

- أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر الأموى.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر العباسى.
- الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون فى العصر العباسى .
- الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون فى العصر العباسى إلى أنحاء العالم الإسلامى.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى عصر الدولة السامانية.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر الأموى فى الأندلس.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر الفاطمى.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر السلجوقى.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر المغربى فى الأندلس.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر المملوكى.
- الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر العثمانى.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر الصفوى.

مقدمة :

نشأ الاهتمام بالبحث فى الأصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامى وذلك بهدف الغوص فى أعماق الفن الاسلامى وتفسير مضمون الظاهرة الجمالية الخاصة به وتفسير ينابيعه الفكرية الأولى التى تمثل مصدر الإلهام الأول فى الفن الإسلامى.

وذلك بهدف التواصل الفعال مع تراثنا الفنى الإسلامى ليس بهدف اجتراره ونقله وتكرار نماذجه وإنما بهدف استلهامه وجعله منطلقاً لكل إبداع وابتكار معاصر ومستقبلى مرتبط بالجذور الزاهرة،حيث كان الإيمان مزدهراً فى القلوب متوهجاً فى العقول والنفوس. يدرك ذلك لأول وهلة عند النظر إلى أحد المساجد التى تعكس البساطة كمسجد الرسول صلى **الله** عليه وسلم أو مسجد عمرو بن العاص ، أو التى تعكس الجلال والرفعة والسمو الإبداعى كمسجد السلطان حسن،أو مسجد قوة الإسلام فى دلهى أو مسجد قرطبة الكبير حيث يشعر المتذوق أن هذه النماذج المعمارية هى صروح جمالية للإيمان .

وهدف التواصل الفعال مع التراث هو هدف حضارى كما أنه فى نفس الوقت هو أهم عنصر من عناصر الأصالة التى سعى ويسعى إليها الفنان الحديث والمعاصر، ولم يبلغها بعد، سواء الفنان العربى أو الفنان الغربى . واستقراء وتأمل الفن الإسلامى لإيجاد رؤية عميقة منصفة للفن الإسلامى وذلك بعد الإجحاف والجهل والجور الذى تعرض لهما،وأيضاً لإيجاد مناخ ثقافى عام يتناول الجذور الأولى لتأصيل الرؤى الفكرية والجمالية التى صاغت ملامح هذا الفن ، حيث تثار قضايا فكرية وتناقش قضايا فنية بهدف تصحيح مفاهيم خاطئة شائعة أطلقها المستشرقون . ونسج على منوالها المستغربون ، لسنوات طويلة حتى صارت مسلمات تتم دراساتها الى الآن على أنها حقائق علمية أو فنية ثابتة ، بينما هى افتراءات واتهامات وجهت للفن الإسلامى من جراء مقارنته مع الفن الغربى واستخدام مناهج البحث الجمالى الغربى فى تطبيقها على الفن الإسلامى .

على سبيل المثال إدراج بعض الفنون الإسلامية التى تستخدم فى الحياة اليومية تحت مسمى الفنون الصغرى ، مع إغفال فن العمارة الذى تجلت إبداعاته

عالميــاً مما لا يدع مجالاً للشك فى أصالته وتفرده،فلماذا ينعت الفن الاسلامى بأنه فن معمــارى بالدرجــة الأولى تشــهد على ذلك نماذجه المعمارية فى جميع أنحاء العالم ووحدتهــا الشــديدة رغــم تنوعها المذهل . هذا إذا افترضنا حسن النية ، أو نعت الفن الإســلامى بأنه فن زخرفى فقط مع ماتحمله هذه الكلمة من مضامين تقلل من قيمة الفن الإســلامى لاتصــالها بمفاهيم كانت سائدة فى عصر النهضة الأوروبية تحتقر الفنون الزخــرفية وتمجد من قيمة الصورة المحاكية للواقع وعنصرها الأساسى وهو الإنسان، وتتصل أبعد من ذلك بمفاهيم الفلسفة اليونانية التى جعلت الإنسان مقياس كل شىء .

ومــن ناحية أخرى فلماذا لم ينعت الفن الاسلامى بأنه فن الخط العربى الأول حيــث تشــهد آثار الخط العربى على (أصالته) حيث إنه لا يستطيع أحد الادعاء بأنه تطــور لفنون أخرى أو لفن خطى آخر حيث لم يسبق الخط العربى أى ازدهار مشابــه أو مقاربــ لمــا توصل إليه هذا الخط من ازدهار وتطور ومرونة إبداعية وطلاقة فنية تتجلى فى طرزه العبقرية الجمالية الأصلية.

كمــا تــبين من دراسة هذا الخط ازدهار وتطور ومرونة إبداعية وطلاقة فنية تتجــلى فى طرزه المتعددة والمتنوعة وما نتج عنها من تنوعات إبداعية تشهد بالعبقرية الجماليــة الأصــلية لفنانيه الذين أنتجوا من خلال مفرداته الواحدة التى تعتبر مفردات الأبجديــة العــربية الآلاف المؤلفــة مــن الصيغ الجمالية والابداعية المتفردة والتى لم تتوصــل إليهــا أية لغة من لغات العالم القديم أو الحديث أو المعاصر على حد سواء . وربمــا يــرجع ذلك الى خصائص اللغة العربية الإبداعية والشكلية وطواعيتها الجمالية ومرونــتها الفــنية،هــذا بالإضافة الى ما تحمله من مضامين ومعانى تتصل بأشكالها المــرئية المباشــرة ، وربما يرجع سبب هذا الثراء الإبداعى الغزير إلى تشريف اللغة العربية باختيارها لتكون لغة القرآن ولتمتد من خلاله الى جميع أنحاء العالم.

وعــلى ذلــك فــلماذا لا ننعت الفن الاسلامى بأنه فن (خطى كتابى) مع أن مجــال الخط العربى لم يظهر فنياً ويزدهر إلا بعد الإسلام،فهو بحق فن الإسلام الأول أو يــنعت بأنه (فن الخط العربى) مع اعتبار أن الخط العربى الإسلامى قد تزاوج مع فــن التصــميم فى تغطية كل الأسطح والجدران والأدوات على اختلاف الخامات من

أشدها صلابة إلى أيسرها مرونة من الحجر إلى الخشب والحرير ، حتى أنه فى بعض الأحيان كانت العبارة الخطية تمثل وحدة تصميم تتكرر لآلاف المرات بالتبادل مع التصميمات لتغطى جدراناً بأكملها على سبيل المثال لا الحصر، جدران الحمراء التى ما زالت حتى الآن تشهد أن (لا غالب إلا **الله**) وما النصر إلا من عند **الله** .

وفى الحقيقة أن إطلاق صفة الزخرفية على الفن الاسلامى هى مقولة حق يقصد بها باطل ، حيث إن الزخرفة فى الفن الإسلامى كان لها منهج جمالى خاص لابد أن يجتهد المستشرقون لدراسته قبل أن يطلقوا مثل هذه العبارات ويعمموها ، كما أنه لابد لتحليل الفن الإسلامى جمالياً من استخدام المنهج الجمالى الإسلامى النابع من الفكر الإسلامى والعقيدة الإسلامية وتطبيقه كمعيار للفن وليس استعارة مناهج جمالية تعبر عن الفكر اليونانى أو الفكر الغربى الذى يعتبر تطوراً له . وأى قارىء غير متخصص يدرك الفرق جيداً والهوة السحيقة بين منهج جمالى يستمد أسسه ومبادئه من المنهج الإلهى فى العقيدة وبين منهج وضعى إنسانى يستوحى أسسه ومبادئه من فلسفة تمجد الإنسان وتبرزه وتجعله سيد الكون ومقياس كل شىء .

من الأقوال المجحفة أيضاً والتى انتشرت خلال الحقبة الماضية أن الفن الإسلامى هو تطور للفن الساسانى الهيلينى أو الفن البيزنطى ، وشتان بين المنهج الجمالى فى كلا الفنين ، وشتان بين الأهداف الفنية التى يحققها كل منهما ، والموضوعات التى يتناولها كلا الفنين، فكيف بحق يكون الفن الإسلامى الواسع الانتشار الذى لم تحده حدود قومية أو عرقية أو لغوية إلا واستوعبها واحتواها فنياً وصاغها بما يتلاءم مع معطياتها القومية وبما يحقق الوحدة مع المعطيات الجغرافية والإقليمية المتنوعة فى كل الأقطار الأخرى - فكيف يكون تطوراً لفن لم يتعد حدود المنطقة التى نشأ بها ؟

ومع افتراض وجود حسن النية فى تأكيد المستشرقين الذين تناولوا الفن الإسلامى بالدراسة وأطلقوا هذه النتائج التى أرادوا تأكيدها بشتى الوسائل وتعميقها دون الاستناد إلى بحث دقيق لتقصى الحقائق الفنية والثقافية معاً ودراستها من خلال القيم الفكرية التى صاغتها وواكبت نشأتها وتطورها وازدهارها ، فإن الظلم يكمن فى

تــناول هــؤلاء الباحــثين للفن الاسلامى كآثار قديمة أو كتراث قديم فى صورة أشكال أثــرية مقطوعة الصلة بماضيها الفكرى والثقافى والاجتماعى والنفسى والدينى،وتحليلها جمالياً من هذا المنطلق المجحف . حيث يمكن حينذاك إخضاعها لمناهج جمالية سابقة عليها أو لاحقة لها كما حدث ويحدث الآن ، وهل معنى أن بعض المستشرقين افترض افــتراضاً أن الفــن الاســلامى هــو تطور للفن البيزنطى ، أو الساسانى أن يعمم هذا الافــتراض على هذا النطاق الواسع التاريخى الزمنى الفنى،- دون إثبات تاريخى لهذا الفــرض ، ودون عــرض للمنهج النقدى الذى استخدم فى إثبات هذا الفرض،هذا إذا كان هناك منهج نقدى جمالى أصلاً فى تحليل الفن الإسلامى .

مــن قــبل هــؤلاء يؤكد أو يثبت موضوعية هذه الافتراضات . والتى شاعت وانتشــرت مــن تأكيد أصحابها لها وتكرارها فى أغلب دراساتهم مما جعل لها وجوداً ثابــتاً أكــبر بكــثير من حجمها الأصلى ، خاصة مع خلو الساحة العربية حينذاك من باحثين يتولون مهمة تصحيح الأوضاع الخاطئة من خلال منهج نقدى جمالى موضوعى منصف ومحايد ، وقائم على الأسس الفكرية الأصلية التى صاغت الفكر الإسلامى .

وتــرى الباحــثة بمنتهى البساطة ودون تفلسف أو تطويل إن نظرة ولو عابرة على الفن البيزنطى،ولو من خلال متذوق للفن غير دارس أو متخصص،توحى بسرعة شــديدة بخصائصــه الجمالية وأسسه الفنية المحددة.ونظرة أخرى عابرة جداً على الفن الساســانى الهيلينى توحى أيضاً بخصائصه الجمالية المختلفة والمنفصلة تماماً عن الفن الــبيزنطى ، فــالفن البيزنطى،والساسانى أصلاً مختلفان تماماً من خلال الأسس الفنية المســتخدمة فى كل منهما ، ومن خلال القيم الجمالية التى عبر عنها كل منهما ـ فكيف وليــس هــناك وحدة بينهما أصلاً سواء تاريخية أو فنية أو جمالية.فكيف يعتبران أنهما أصــل الفــن الاســلامى الــذى يختلف بدوره عنهما فى المنهج والأسس والمضمون والتاريخ الذى نشأ من خلاله .

ولكــن للموضــوعية يمكن القول إن هناك بعض التأثيرات فى الأساليب الفنية التقــنية وهــذا يحســب لــلفن الإسلامى ولا يحسب عليه ، حيث تكمن هنا قمة التفرد والأصــالة الإبداعيــة فى اســتلهام بعض العناصر الفنية القليلة جداً أو الأساليب الفنية

الســـائدة ، وصياغتها إبداعياً والخروج بها من إطارها الضيق المغلق المحدد بفن معين إلى آفـــاق رحـــبة ومتسعة جداً من الرقى الإبداعى الذى حدث فى إطار فكرى يختلف تمامـــاً عـــن أصولها ، وأوكد هنا أهمية اختلاف الإطار الفكرى الثقافى للفن الإسلامى اختلافا بيناً عن الإطار الفكرى للفنين السابقين.

ومـــن المهـــم تأكيد أن الفن الإسلامى لم يتوقف إبداعياً عند هذا الاستلهام ... واجتراره وتكراره،وإنما تعداه وانطلق فى نموه السريع وانتشاره الفائق السرعة إبداعياً إلى تخـــطى هذا الاستلهام المرحلى الذى لا يستحق فى رأيى الشخصى أن يكون مرحلة، وهـــو بـــالفعل ليـــس مرحـــلة تطور ، وإنما هو نوع من التأثير البيئى المرتبط بمكان وزمان محددين،وعلى هذا لا يجب تعميمه على الفن الإسلامى بعامة .

ومـــن الجدير بالذكر أن المثالين المعماريين اللذين استند إليهما أصحاب الرأى الســـابق فى تـــأكيد فرضهما القائل بتطور الفن الإسلامى عن البيزنطى أو الساسانى ، وهمـــا مســـجد قبة الصخرة بفلسطين والمسجد الأموى بدمشق، لوجود الفسيفساء التى كانت مستخدمة قديماً (ملحوظة: الفسيفساء تقنية استخدمتها بعض الفنون القديمة حيث يـــتم تصوير لوحات فنية من خلال قطع خزفية وملونة بأشكال وأحجام مختلفة) ومن الجديـــر بالذكـــر أيضاً أن الفن الإسلامى لم يستلهم موضوعات الفن البيزنطى أو الفن الساســـانى أو أفكارهما بل استخدم تقنيات وأساليب فنية موجودة من قديم الأزل وخير دليـــل عـــلى ذلـــك فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموى نفسيهما فالفن الإسلامى عند اســـتخدام الفسيفساء لم يعبر عن الطقوس الدينية أو القديسيين أو الأنبياء كما هو الحال فى الـــبيزنطى وإنمـــا الموضـــوعات مختـــلفة تمامـــاً فـــأين وجه الشبه؟إن المتفحص للموضـــوعات فى فسيفساء قبة الصخرة فى فلسطين والمسجد الأموى فى دمشق يدرك جيـــداً أنهـــا البشـــائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية التى تبلورت فنياً وتطـــورت وبلغت نمواً وازدهاراً واسعاً أوسع بكثير جداً مما وصل إليه الفنين السابقين كمـــا أنها أيضاً البشائر والخطوات الأولى للتجريد فى الفن الإسلامى والذى ينطلق من مـــبدأ الـــتوحيد ويتجلى ذلك فى التصميمات الهندسية على الأعمدة الأربعة التى تحمل العقـــود داخل صحن المسجد المكشوف والمنفذة على الرخام،والنوافذ والانسجام الشديد

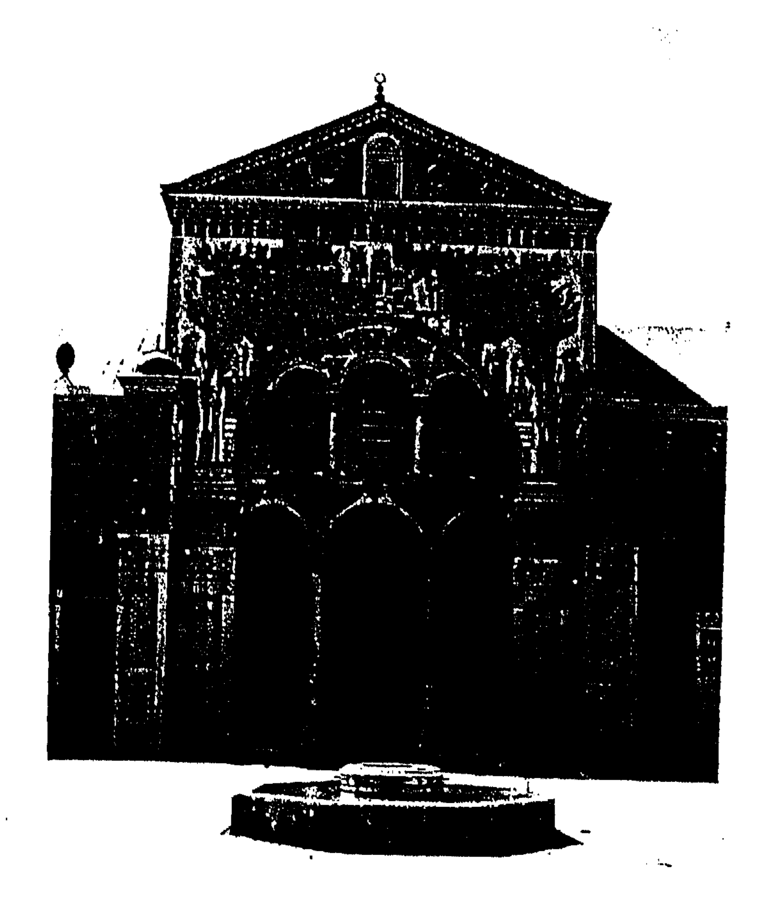
بيـــن الأسلوبين النباتى والتجريدى الهندسى.والملاحظ للنماذج السابقة يدرك سريعاً أن اســـتعارة الفن الإسلامى كانت استعارة أسلوب تقنى ولم تكن استعارة منهج جمالى أو موضوع فنى .

وباختصار شديد فليس معنى استعارة أسلوب تقنى أو خامة للتنفيذ الفنى كانت موجـــودة فى بعض الفنون أن يعتبر الفن الإسلامى تطوراً لهذا الفن ، خاصة وأن الفن الإســـلامى فى فسيفســـاء قبة الصخرة والمسجد الأموى بدمشق لم يتناول الصور الفنية والجسم البشرى الذى تميزت بذلك الفسيفساء البيزنطية .

ومـــن الآراء المتعـــلقة بهـــذا الموضـــوع رأى ريتشارد إينجهازون وهو من المستشـــرقين أصحاب الآراء غيرالدقيقة أو التعسفية التى تفتقد التقصى والبحث الدقيق أو تفتقد حسن النية ، ومنها أن العرب لم يقدموا قبل الإسلام أية إبداعات جمالية ، وأن الإســـلام كديـــن قـــد فـــرض عـــلى الفن أسساً ومبادىء صارمة تتعارض مع الإبداع والابتكار .

كمـــا يؤكـــد فى موضع آخر من بحث آخر أن مبدأ عدم خلق القرآن قد انتهى مـــن خـــلال ترجمـــته إلى لغات أخرى ، وأن فن الخط العربى قد انتهى عندما تناول الفنانون المسلمون موضوعات طبيعية أخرى ...

ولريتشـــارد إيتنجهاوزن هذا رأى فى كتابه " التصوير عند العرب " تناول فيه تحليل الفسيفساء فى قبة الصخرة والجامع الأموى بدمشق تحليلاً يناقض الرأى السابق بـــأن الفن الإسلامى تطور لهذين الفنين • ومن المفارقات الطريفة هذا التناقض ، وكأن الحـــق يـــأبى إلا أن يظهر من أفواه مخبئيه.يقول ايتنجهاوزون عن قبة الصخرة : " إن هـــذا المكـــان يشغل مكاناً مقدساً منذ القدم منذ تضحية إبراهيم بابنه إسماعيل (يقصد قصـــة فداء سيدنا إسماعيل بالكبش) ويقول إن العرب يعتبرون إبراهيم جدهم الأعلى ، وقـــد جعل حاكم الامبراطورية الجديدة (يقصد عبد الملك بن مروان) أشكال التيجان والجواهـــر الملكية الأخرى معلقة حول الصخرة المقدسة فى مكان بارز، حيث أراد أن يؤكـــد اندحار القوتين الكبيرتين حينذاك البيزنطية والساسانية • ويؤكد ايتنجهاوزون أن هـــذا الإبـــراز المقصود للنصر كان أكثر وضوحا فى الكتابـــات التى لم توضح مبادىء



شكل (١)

واجهـــة المســـجد الأموى بدمشق، استخدمت الفسيفساء فلم تصور القديسين أو الأنبياء وإنمـــا أبـــدع الفنان من خلالها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية المجردة،حيث يتجلى ذلك على الأعمدة الأربعة التى تحمل العقود داخل صحن المسجد الأمـــوى المكشـــوف والمنفذة على الرخام والنوافذ،والتوافق الشديد بين الأسلوبين الفنى النباتى والهندسى معا.



شكل (٢)

فسيفساء المسجد الأموى بدمشق، مناظر لنهر بردى والأشجار على ضفافه، ليس معنى استخدام خامة الفسيفساء وأسلوب الرسم بالفسيفساء أن الفن الإسلامى هو تطور للفن البيزنطى.

الديـــن الجديد ورسالته العالمية فحسب ، بل توجه الدعوة إلى أصحاب الديانات القديمة وتهـــاجم فى العقيدة المسيحية بشدة مبدأ التثليث فيها .. ، و الملاحظ فى الزخارف أن لها سمة عالمية جديدة وذلك لأنها تجمع بين الأساليب البيزنطية والساسانية ، وتستخدم زخـــارف الفسيفســـاء فيها وهى نمط بيزنطى [ويعنى نمط هنا أسلوب فنى أو طريقة عمـــل فـــنية style] عن طريق الزخارف الجصية الساسانية ، وهكذا فإن الغرض الأساســـى منها ليس إبهار المشاهد فقط ، بل الإعلام عن انتصار آخر الأديان السماوية وتبيان سيادتـه العالمية أيضاً[1] .

والـــرأى السابق يؤكد أن الاستعارة لم تكن استعارة منهجية أو فكرية بقدر ما كـــانت استعارة طريقة عمل أو أسلوب فنى، وهذا لا يعيب الفن الإسلامى فى شىء بل يحسب له، فكيف يقال بعد ذلك إنه تطور للفن البيزنطى ؟

وفى معـــرض حديـــثه أيضـــاً عـــن فسيفســـاء المسجد الأموى بدمشق يقول ايتـــنجهاوزون: " إن كـــل شىء واضح وساكن ، واختيار صيغة الشكل البسيط المجرد بـــدلاً مـــن الرمـــز الواقـــعى كما كان شأن الفن البيزنطى ، يعلن عن رسالة جديدة ، فالإمـــبراطورية العـــربية قـــد فـــتحت العالم كله ، والآن من خلال تعاليم الإسلام حل العصـــر الذهـــبى أو الجنة على الأرض ، ويستطرد ايتنجهاوزون انه من العسير على الإنســـان أن يتصـــدر دليلاً أقوى أثراً لسلطة عالمية تمارسها دولة جديدة أكثر مما وجد معروضـــا فى هـــذه الـــزخارف الفسيفسائية التى يضمها الجامع التاريخى الكبير فى دمشق " [2].

والـــرأى السابق يؤكد اختلاف المنهج الإسلامى المتبع تماماً فهو يؤكد اختيار الشكل البسيط بدلاً من الرمز الـواقعى كما كان شأن الفن البيزنطى .

وأخيـــراً فإن مثالاً بسيطاً لدحض هذه المقولة القائلة بتطور الفن الإسلامى عن الـــبيزنطى أو الساسانى ، هذا المثال إذا افترضنا أن هذه المقولة صحيحة ، إذن يمكن القـــول بأن الفـــن الإســـلامى فى مصـــر هـــو تطور للفن المصرى القديم ، و أن الفن

(١، ٢) ريتشارد ايتنجهاوزن: التصوير عند العرب.

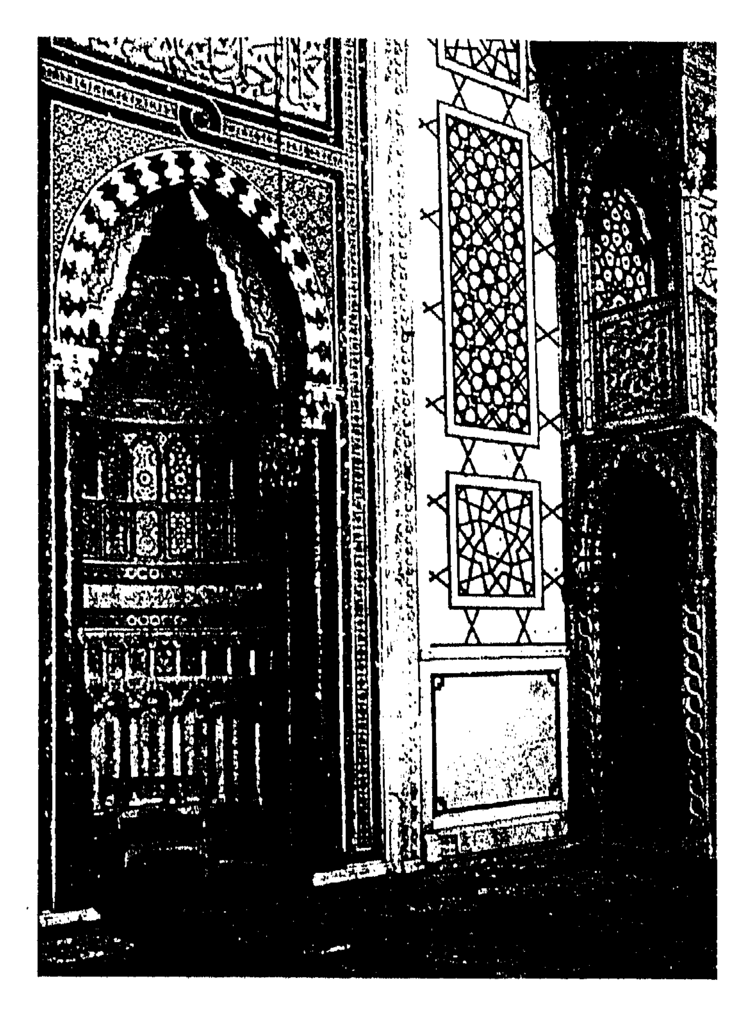
الإســلامى فى الهــند هــو تطــور للفن الهندى القديم ، و الفن الإسلامى فى سوريا والعراق وإيران هو تطور للفن الفارسى أو للفن البابلى أو الآشورى و أن الفن الإسلامى فى تركيا هو تطور لفنون البلاد السابقة، والفن الإسلامى فى أسبانيا هو تطور لفنون البلاد السابقة علية أيضاً وهكذا الأمر على كل الفنون السابقة ولا سيما فى الصين وشرق أوربا... فهل هذا منطقى .

إن التأثيرات الإقليمية والجغرافية موجودة فى الفن الإسلامى بما يحقق التنوع والغــزارة الإبداعيــة المختلفة، وإن انصهر وتوحد كل هذا التنوع الإقليمى والجغرافى والفنى السابق فى بوتقة الإسلام فأنتج فناً إسلامياً موحداً متنوعاً فى آن و احد .

وترى الباحثة أن هذه التأثيرات تحسب للفن الإسلامى ولا تحسب عليه ، وهذا يؤكــد (المــرونة التكيفية) flexpility وهى أهم سمة من سمات الإبداع ، إن هذه المرونة التى صاحبت الحضارة الإسلامية فى انفتاحها على العالم القديم ، وكانت سبباً مــن أســباب استيعابها واحتوائها وتعايشها وتوافقها مع كل الحضارات السابقة عليها والقوميــات المختــلفة عــنها بمعطياتها الثقافية المتعددة والمتنوعة فى اللغات والأفكار والعــادات والفلسفات والسياسات والمناهج الاجتماعية والشرائع والأديان المختلفة تماماً والمــتمايزة فيما بينها تمايز الأضداد ، والتى توحدت وانسجمت داخل إطار الحضارة الإســلامية فى بوتقــة واحــدة انصهرت فيها كل هذه الأضداد (الأجناس والقوميات والــلغات والــثقافات) داخل إطار الإسلام كدين عالمى فكان الهندى يجيد العربية لغة العــبادة والصلاة والقرآن بجانب لغته القومية ، وكذلك الإيرانى بجانب لغته الفارسية ، والتركى بجانب لغته التركية .

ومن هنا ساهم الإسلام واللغة العربية فى توحيد التنوع فما المانع من استيعاب واحتواء بعض العناصر الفنية الإقليمية، إن فى هذا قمة المرونة والطلاقة الإبداعية فى الحضارة الإسلامية والتى لم يسبق لها مثيل حضارى سابق .

والأمثــلة الســابقة لآراء المستشرقين هى أمثلة قليلة جداً بمقارنتها بما ينطوى وراء الســطور من مضامين تظهر الحياد واتباع المنهج العلمى والإنصاف وتبطن غير ذلك .



شكل (٣)

محـــراب المســـجد الأموى بدمشق ويظهر إلى جانبه جزء من المنبر، يمكن القول إنه ســـرعان مـــا تـــبلورت رؤيـــة فنية إسلامية خالصة تمثلت فى المحراب والتصميمات البنائـــية والهندســـية على المحراب والحائط والمنبر ، أيضاً التصميمات الخطية داخل المســـتطيل الـــذى يعلو المحراب والمكتوب فيها [**كلما دخل عليها زكريا المحراب**] ســـورة آل عمـــران: الآية ٣٧. وهذا يؤكد اختلاف المنهجية الفنية الإسلامية كلية عن المنهجية البيزنطية.

ويؤكـد ذلك المفكر والفيلسوف الفرنسى " روجيه جارودى " حيث يقول: " إن الاستشـراق لـم يكن منزهاً عن الغاية ، أو لمجرد البحث العلمى بل كان أغلبه يهدف الى تحقيـق مشـروع تبشيرى ، وأن الاستشراق ما عدا بعض الاستثناءات النادرة قام بـدور مشبوه لصالح السياسة والاستعمار ، أو لصنع شرق يتناسب مع أمانى وحاجات الهيمـنة الغربية ، وقد تجلى ذلك فى طريقة نظرتنا الى الغير (يقصد جارودى نظرة الغـرب) فـنحن لا ننظر إليه لنتعلم منه إيمانه وثقافته ، بل ننظر إليه نظرة سطحية ، انطلاقـاً من معاييرنا الذاتية ، وكأن مسار الحضارة الغربية هو المسار الوحيد المثالى والممكـن ، إن الغرب قد صادر المعرفة العالمية لأنه أباح لنفسه تحديد مواقع الأخرين والحكم عليهم وفقاً لتاريخه وغايته وقيمه " [١] .

ولعل الرأى السابق الصادق يفسر ما يحدث على كافة المستويات من الهيمنة السياسـية والثقافية والفنية ومن ناحية أخرى فإن رأى جارودى يفسر المسميات الكثيرة الـتى أطلقت على الفنون الإسلامية كالفنون الصغرى – والفنون الفرعية [*]– والفنون التطبيقية .

كمـا يفسـر الـنظرة الفوقيـة التى يمارسها الغرب من خلال فرض المعايير الغربية وجعلها معياراً ثابتاً وأساسياً وصالحاً للتطبيق على الحضارة الإسلامية .

كمـا أحـاول الـتأكيد أيضـاً داخل سياق الفصل الثانى الذى يتتبع الأصول الـتاريخية عـلى عنصر النحت البارز والغائر،وذلك لأن بعض المستشرقين قد أطلق مقولـة أن الفـن الإسلامى فقير فى مجال النحت ، أو لا توجد به تماثيل نحتية ، وأرد بـأن الفن الإسلامى قد تناول مجال النحت ولكن ليس النحت من خلال المنهج الغربى الـذى يمجد الجسد الإنسانى فى صناعة التماثيل،ولكن النحت بمفهوم المنهج الإسلامى

---

(١) رجاء الله جارودى : وعود الإسلام ، لبنان، الدار العالمية للطباعة، ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤ م.

(*) أطـلقت هذه اللفظة لأول مرة فى كتاب المستشرقة " كريستى أرنولد بريجز " تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، ترجمة زكى محمد حسن، سورية ، دار الكتاب العربى، ط ١ ، ١٩٨٤، ص ١١٢. وفى الكتاب تذكر الكاتبة أن فنون الإسلام هى بمثابة نقل واشتقاق وليست مبتكرة أو أصيلـة وأن المسلمين مقلدين ومستعيرين، ص ١١٢ .

الذى يوازن بين المجال والخامة والوظيفة ، فالقبة وتصميماتها الخارجية والداخلية هى نحـت مجسـم يتضـمن نحتاً بارزاً وغائراً ، والمئذنة نحت مجسم يتضمن نحتاً بارزاً وغائـراً ، وشرافات المسجد المحيطة به على حواف السطح نحت مجسم،والكثير جداً مـن أدوات الاسـتخدام اليـومى عـبارة عـن تماثيل مجسمة تحمل مضامين جمالية ومضـامين وظيفية معاً كالأباريق ذات الفوهة على شكل الديك ، والحيوانات الخرافية المكونة من عناصر من أكثر من حيوان والمستخدمة فى تشكيل الأوانى المعدنية .

أهداف الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال التطور التاريخى للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المواكبة لها :-

إن الهـدف مـن دراسـة الأصول التاريخيـة للفنون الإسلامية ليس مجرد السـرد التاريخى الزمنى فقط ، إن هذا السرد قد قامت به معظم كتب ودراسات تاريخ الفن سواء القديمة أم الحديثة .

إن الهـدف هـو تتـبع المـنهج الجمالى الإسلامى واستنباط محدداته الدينية والفكرية،والتى ساهمت بفعاليتها وتأثيرها الفكرى فى استحداث صياغات وأشكال فنية مبـتكرة وعالميـة،تعبر عن هذه المحددات خلال مدى زمنى تاريخى يقدر بأكثر من عشرة قرون .

وفى دراسـة الأصول التاريخية للفن الإسلامى نوع من التواصل والاقتراب مـن الفـن الإسلامى ونماذجه الإبداعية على مر التاريخ فى مقابل الغربة والاغتراب الحـادثين تجـاه الفن الحديث والمعاصر الذى نستشعره ويستشعره أى فنان أو متذوق لـلفن، أوحتى أى انسان عادى ليست له صلة وثيقة بالفن ، حيث إن الفن الآن أصبح يحـتاج إلى تفسير لفهمه الذى يستعصى على المتذوق ، واعتقد أنه أصبح يحتاج إلى تفسـير مـن قـبل الفنان الذى أنتجه أيضاً، وأغلب الفنانين الآن لا يدركون معنى لما أنتجوه من أعمال فنية لا مغزى لها ولا مضمون ، فكيف بالمتذوق .

إن الهدف من العرض التاريخى للفن الإسلامى ليس التسلسل الزمنى فحسب، وليـس الـتعرف على النواحى الفنية الإسلامية من خلال الأقاليم الجغرافية أو تأثيرها الفـنى المحـلى فى الشـرق أو الغرب ، أو تأثير الأجناس القومية من عرب وفرس

وتـــرك وهنود فقط . كما أن الهدف ليس ترتيباً للعصور التاريخية للفن الإسلامى كــتراث قديــم بحســب تسلســلها الــتاريخى السياســى،وذلك كما كان يحلو لبعض المستشرقين أو المستغربين تناول هذا التصنيف عند الحديث عن الفنون الإسلامية من خــلال فصـــل كل عامل من العوامل على حدة ، وبتر الجميع عن الأصل الحضارى الأساســى أو الــرافد الرئيســى الذى يغذى الجميع ألا وهو الإسلام،ولكن الهدف هو إبراز الوحدة والتنوع داخل إطار التسلسل الزمنى (الرأسى) مع الاتساع الجغرافى (الأفــقى) مع عامل الجنس البشرى المتنوع حيث يتم تناول هذه العوامل فى حلقات متصـــلة تنفصل عن بعضها البعض من حيث هى تعبير عن لغة جمالية متوحدة عبر المساحات المكانية وعبر الأزمنة وعبر أنواع متنوعة من البشر .

لقــد مثل الفن الإسلامى طاقات إبداعية تاريخية غزيرة تبقى على مر الزمان مــزهوة بالإسلام جمالياً وفق معطيات إلهية سامية ونامية فى نسيج الزمان،ينطق بها الحجــر والــرخام والمعــدن والجلد والنسيج والخزف لتعلن عن أبهى حضارة دينية جماليـــة ،متكاملة ومتوافقة فى تاريخ الحضارات السابقة واللاحقة منذ أكثر من عشرة قـــرون، هـــذا كله بالإضافة إلى الجنس البشرى الأبيض والأسود والأصفر والأحمر الذى شارك وساهم فى تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة.

ومـــن هـــذا المزيج ينصهر الزمان والمكان مع التاريخ لتندمج هذه العناصر ويعاد استلهام معطياتها الجمالية والإبداعية فى التاريخ المعاصر .

وقديمـــاً لعبت فنون التراث أدواراً هامة فى حياة المجتمعات التى نشأت فيها وعـــبرت عـــن مفاهيمها الدينية والثقافية وآمالها المقدسة ، وكما يقول هيجل: " إن فن القدمـــاء يكشـــف عـــن الدينى أو المقدس " ، أما الآن فقد فَقَدَ الفن أدواره القديمة وفقد قيمته الروحية التى كانت من أهم أهداف الفن قديماً ، كما فقد أيضاً أجَلّ وأعظم هدف لـــلفن وهـــو بحـــثه عـــن الحقيقـــة التى كانت دائماً وعلى مر العصور غاية الفنانين والمفكرين والفلاسفة ورجال الدين أيضاً .

والآن وفى موجـــات الاغـــتراب العارمة عن كل ماهو خاص وذاتى ويحمل فـــرادة وخصوصية وذاتية وهوية خاصة قومية أو اجتماعية أو فكرية أو دينية يشعر

المفكــرون والمــتقفون والفـــنانون بضـــرورة التمسك بأهداب التراث الذاتى الخاص والبحث والتفتيش بداخله عما يجب أن نأخذ به وما يجب أن نطرحه .

فجــاء الفــن الاســلامى بمثابة تعبير بعيد المدى عن المتعة الجمالية العقلية العميقــة المعــبرة عــن روح الإسلام ومضامينه الفكرية السامية ، وليس تعبيراً عن مظاهره الدينية المباشرة والتى تعتبر تطبيقاً لروح الإسلام الفطرية النقية الصافية.

إن تــاريخ الفــن الإسلامى هو أطول تاريخ فى تاريخ الفنون وأغزر إنتاج يعــبر عن مراحل جمالية تاريخية صبغها الإسلام بصبغة إبداعية متألقة ودفع بها إلى عوالــم مــن الــرقى الإبــداعى والجمــالى ، والمتأمل للفنون الإسلامية عبر التاريخ السياســى وعبر العصور التاريخية المتنوعة ... وعبر المساحات الجغرافية الشاسعة من أكثر من عشرة قرون مختلفة وعبر المسافات الزمنية الموغلة فى القدم والتى تمتد إلى مــا يقــرب مــنذ أكثر من عشرة قرون ، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشرى الأبيــض والأســود والأصــفر والأحمر الذى شارك وساهم فى تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة .

لقــد ساهم الفن الإسلامى فى البناء الإبداعى لدى الإنسان ليس الممارس للفن فقط و لكن متذوقه أيضاً .

إن الاتســاع المــادى لتاريخ الفن الإسلامى الذى يتسع مكانياً وزمانياً اتساعاً مــلحوظاً،وتكمن أهميته ليس فى السرد المجرد لتاريخ تراث فنى بل أهمية معطياته الــتراثية الجمالية فى تكوين البناء الإبداعى الفكرى والتنفيذى والتذوقى على حد سواء للإنســان المعاصــر المطحون تحت وطأة الآلة والقبح المادى الناتج عنها والمنتشر حوله فى كــل مكان والمحاصر لعينه التى تفتقد الجمال خارجياً وروحه التى تبحث عن الجمال لتستشعره داخلياً ، وفكره الذى يتعطش لتحليل هذا الجمال منطقياً وعقلياً.

والأصــول الــتاريخية للفن الإسلامى تمثل حصيلة إبداعية ضخمة لا يمكن حصــرها بيــن دفــتى أطــروحة، ويمكن القول بانتشارها فى جميع أنحاء العالم من المشــرقين الى المغربين معبرة عن مجد حضارة سادت وما تزال وستظل سائدة إلى أن يــرث **الله** الأرض ومن عليها فى جميع أنحاء العالم العربى والأفريقى والآسيوى

والأوروبى سادت من خلال محددات عقيدية أساسية ثابتة (إلهية)، وتفاعلات إبداعية ثقافية متنوعة ومتغيرة ومتطورة (إنسانية) . ومن هذا المزيج نشأ إبداع متفرد لم تشهد له مثيل أى حضارة غابرة أو حاضرة .

ومهمتنا اليوم عند دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى أن نعى جيداً درس الماضى أو دروس الماضى الحضارية المتعددة ، وندرك جيداً أدوار الفن الإسلامى التاريخية ، والفكرية والحضارية ، والأدبية والفنية التى لعبها عبر التاريخ بمهارة واقتدار وأصالة وإبداع،يشهد بذلك كل من اقترب من دراسته سواء مستشرق أو مستغرب أو غير ذلك .

وفهمنا لهذا الدور التاريخى للفن الإسلامى فى حياتنا ، هو بداية التواصل مع الجذور على أساس المشاركة المعاصرة مع الماضى فى كشف الحقيقة ، ولكن بطرق وأساليب الحاضر ، وأفكار الحاضر خاصة وأن الفن المعاصر لا يغلق هذه الثغرة الحضارية الكبرى بما أنه لم يعد يبحث عن الحقيقة المطلقة ، ولم يعد يلعب دوراً أساسياً فى الحياة المعاصرة مثلما كانت وظيفة الفن قديما ، كما أنه فقد دلالاته الجمالية الأصيلة .

ويجب النظر إلى تاريخ الفن الإسلامى من خلال استبصار أصيل للأدوار الناجحة التى لعبها قديماً وساهمت فى رقى الحضارة الإسلامية وتفردها وامتيازها والأدوار التى يمكن أن يلعبها الآن فى الحاضر المعاصر.

ومن ناحية أخرى فإن الفن الإسلامى لا يعتبر فناً تراثياً من الماضى انقطعت صلته الحاضرة ، أو تمثلت فى آثاره الإبداعية فى المتاحف فقط بل هو فن تراثى حاضر ومعاصر ومأهول إنه فن مستقبلى أيضاً فما زالت المساجد الأثرية الكبرى فى جميع أنحاء العالم الإسلامى مأهولة بالمصليين وما زالت أكثر مظاهره المعمارية تستخدم استخداماً معاصراً .

وكما يحدث فى كل عصور النهضة عبر التاريخ يلتف العلماء والمفكرون والفنانون والفلاسفة حول التراث لينتقوا منه عناصر القوة ولينتقوا ما يواكب المعاصرة والتطور من أصالة وفرادة وخصوصية كعناصر حضارية لابد أن تواكب

وتســير متوازية مع الحداثة والمعاصرة ، ومتوازنة أيضاً لكى لا يطغى عنصر على آخر فيختل التوازن .

والفــن الإســلامى مــن فنون التراث التى كانت تلعب أدواراً عدة فى حياة مجتمعات كثيرة جداً ومتنوعة جداً فى بقاع من الأرض شاسعة ، ومختلفة فى الثقافات والأفكار واللغات لم يوحدها ويجمع شتاتها سوى كلمة " التوحيد " الحق بالفكر والقول والعمل .

وهــذا أول وأكبر درس حضارى لابد أن يرافقنا وأن نعيه جيداً وندرك أبعاده الحضــارية المترتــبة عــلى الــوعى به قبل الخوض فى غمار المعاصرة والحداثة والعولمة والقرية الكونية وكافة المصطلحات المعاصرة المعبرة عن الهيمنة والاستحواذ الحضــارى المســتتر، تحــت عــباءات المفــاهيم والمصــطلحات التى تطلقها بعض المجــتمعات التى تَـعِدُ بغد حضارى متطور ومشرق للبشرية كافة وهى لا تملك هذا لمجتمعاتها هى أولاً .

و من هنا فإن دراسة التراث ليست ترفــاً أو عبثــاً سرديــاً ولا يجب أن تكون مجــرد اجــترار للماضــى أو اســترجاع لــه ، بــل يجب أن تكون دراسة التراث لاســتخلاص القيــم الــتى ساهمت فى ارتقائه وازدهاره ، والتراث الإسلامى تراث عــالمى وذلك عكس كل أنواع التراث التى عرفتها البشرية قديماً والمحددة فى أرض بعيــنها ، والحضارة الإسلامية حضارة عالمية عكس كل أنواع الحضارات السابقة. والحضــارة الإســلامية هى الحضارة الوحيدة التى تحمل بين طياتها جينات العالمية الأصــيلة الداخلية والعميقة ، وليست العالمية المسطحة المتمثلة فى القشور الخارجية والمظاهر السطحية .

وداخــل إطار الحضارة الإسلامية كان الفن الإسلامى يلعب دوراً بل أدواراً تاريخيــة واجــتماعية وفكــرية وعلمية وعملية فى حياة المجتمعات من خلال خبرة منتجية بالحقيقة المطلقة والتعبير الجمالى والأدبى والفكرى والتاريخى والعلمى عنها.

أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى :

إن أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال رؤية متكاملة لا تغفل المجال التاريخى للفن الإسلامى ، كما أنها لا تهدف لدراستة من خلال العصر الأموى أو العصر العباسى أو الطولونى على حدة ، أو من خلال أنواعه الفنية من عمارة أو نسيج أو تصميمات أو خطوط .

أولاً : لأن المنهج الفنى التاريخى رغم أنه منهج علمى منطقى فى دراسة تاريخ الفن ، إلا أنه لا يفى باحتياجات البحث عن الفلسفة الجمالية التى ترتبط بالفكر العام السائد والمرتبط بالعقائد ، والتى تعتبر أشمل وأعم من مجرد السرد التاريخى للعصور التاريخية .

ثانياً : إن تغير العصور التاريخية الإسلامية وتعاقبها لم يؤثر تأثيراً جوهرياً على الفنون الإسلامية من حيث المنهج أو الفكر الجمالى ، ومن الممكن أن يكون التأثير فى التطور والازدهار مع وحدة المنهج الجمالى وثباته ، كما أن الحروب والقلاقل السياسية وتغير السلطة من عصر إلى عصر لم تؤثر أيضاً على المنهج الجمالى الأساسى للفن الإسلامى مثلما يحدث فى جميع الفنون عند تغير السلطة من عصر لآخر أو يحاول الحديث طمس القديم أو إلغاؤه ، أو كما نجد فى بعض الفنون الأخرى من تغير شامل فى مناهج الفنون وأفكارها وسياستها وتوجيهها مثلما يوجد ذلك جلياً فى الفن المصرى القديم، مثلا فى عهد أخناتون حيث اختلف المنهج الجمالى السائد واتجه إلى الواقعية الشديدة بينما كان فى عهود سابقة تعبيراً رمزياً مجرداً ... أو كما حدث فى الفن الغربى من تغييرات جذرية وجوهرية متعاقبة مع كل عهد جديد ومع كل فكر سياسى أو تاريخى ومع كل اكتشاف علمى، بينما اختلف الحال فى الفن الإسلامى فالمنهج موحد لم تطرأ تغييرات أساسية فى النظرية الجمالية السائدة ، بل كان التغيير فى التطور التقنى وفى استحداث أساليب إبداعية جديدة وفى تطور الخامات والأدوات والصناعات ، وتكمن أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى ، فى أن نعى جيداً أول درس حضارى هام وهو درس الوحدة الفكرية الثقافية والحضارية والفنية داخل إطار التنوع.

علـــى ســـبيل المـــثال تـــتحدد بعض التنوعات بين الطرز كالطراز المغربى والطـــراز التركى العثمانى فى العمارة فى شكل المئذنة المربعة فى المغرب والمئذنة الـــرفيعة الدقيقة القلمية فى الطراز التركى ، وعلى ذلك يتحدد التنوع فى أنواع الكتابة فى الخـــط العـــربى فالإمكانـــات الإبداعية للخط الكوفى المربع الهندسى تختلف عن الإمكانـــات الإبداعية لخط الطغراء العثمانية اللينة أو الخط الثلث مثلاً أو حتى الكوفى المـــورق أو المزهر . بينما منهج الكتابة المتمثل فى الأبجدية العربية واحد وهكذا نجد الاختلافات فى الصياغات الشكلية الفنية بينما المنهج الجمالى واحد وثابت .

فـــالوحدة تعتبر أهم مظهر حضارى عالمى ساد كل العصور الإسلامية على الإطـــلاق وبـــلا اســـتثناء ، وهـــذا المظهر الحضارى لم يتحقق فى أى حضارة من الحضـــارات القديمة او الحديثة أو المعاصرة ألا وهو الوحدة فوحدة الفنون الإسلامية لا تنكر سواء الوحدة الزمنية التاريخية للعصور الإسلامية أو الوحدة الفنية التى تغلب على كل نتاجات الفنون الإسلامية .

ثالـــثا : كمـــا أنـــه مـــن الأهمية أيضاً أن نعى جيداً أنه حتى فى زمن الفتن والقلاقل والاضـــطرابات والمؤامرات السياسية والحروب الخارجية لم يتأثر الفن الإسلامى ولم يغيـــر جـــلده ولم يمالق حاكم أو محكوم ولم يغير منهجه الجمالى كما لم يغير فلسفته الفـــنية ، وخيـــر دليـــل على ذلك العصر المملوكى وما واكبه من قلاقل ونزاع على الســـلطة مـــن قبل المماليك فيما بينهم،وبالرغم من هذا النزاع الداخلى إلا أنهم حققوا انتصارات باهرة على الصليبيين ، وانتصارات أخرى على المغول خاصة فى موقعة عين جالوت المشهورة .

ومـــن الـــبديهى أنـــه فى زمـــن الحروب والنزاعات السياسية يضمحل الفن ويـــنزوى ويتضـــاءل إلا أن المثير للدهشة حقاً هو ذلك الازدهار الثقافى والفنى على الســـواء فى العصـــر الممـــلوكى ، لدرجة أن العصر المملوكى يعتبر العصر الذهبى لـــلعمارة الإســـلامية فى مصـــر ، وخير نماذجه مسجد ومدرسة السلطان حسن الذى يعتـــبر صـــرحاً معمـــارياً عالمياً ومسجد ومدرسة السلطان قلاوون ، والملحق بهما الضـــريح والمارستان وتعرف بمجموعة السلطان قلاوون ، ومسجد ومدرسة وضريح

السلطان قايتباى، كما ازدهرت فى العصر المملوكى أيضاً الصناعات المعدنية والزجاجية والخزفية وصناعة النسيج والسجاد وبلغت التصميمات شأناً إبداعياً عظيماً حتى تميزت بدرجة كبيرة جداً من الإتقان والدقة،كما بلغت صناعة التذهيب والتجليد فى العصر المملوكى أوج ازدهارها وتبلور طابع مميز للتصميمات الهندسية والنباتية.

ويمكن من سياق المثال التاريخى السابق إدراك أن الفن الإسلامى لا يعبر عن تغيرات سياسية أو حروب ، فلا يوجد تصوير لحروب عالمية غيرت مجرى التاريخ مثلما نجد فى فنون حديثة أخرى كما أنه فن لا يرتبط بالملوك أو يعبر عن السلاطين فالفن الإسلامى فى بدايته قديماً لم يصور الرسول صلى **الله** عليه وسلم وفتوحاته الكبرى ، ولم يعبر عن شعائر دينية فى الإسلام كالصلاة مثلاً أو عن خلفاء الرسول وإنجازاتهم .

فهو لا يرتبط بفردية الإنسان أيا ما كان رسولاً ، ملكاً ، سلطاناً ، خليفة فهو فن لا يعبر عن أمور فردية ، ولا عواطف وانفعالات ذاتية ، ولا حروب سياسية ، ولا صراعات اجتماعية ... كما أنه لا يعبر عن بطولات أو انتصارات ... هو فن قيم كبرى أشمل وأعم وأبقى من كل ما هو زائل وفردى وفانٍ ومتغير ومتحول وعرض ...

وهذا هو الدرس المستفاد من التواصل التاريخى للعصور الإسلامية ودراسة تطوراتها التاريخية والفنية .

الدروس الحضارية المستفادة من دراسة الأصول التاريخية :

الوحدة بين جميع المسلمين فى العالم هى أول وأهم الدروس الحضارية و إبراز وحدة الفن الإسلامى التاريخية العميقة من خلال تنوعه التاريخى كفن أموى أو عباسى أو فاطمى أو مملوكى أو مغولى أو سلجوقى أو صفوى أو مغربى أو أندلسى أو عثمانى .. الخ ، وإبراز وحدته الفنية من خلال تنوعه التاريخى أو من خلال تنوع مجالاته من عمارة وحفر على الخشب والجص والمعدن والحجر والتصميمات والخط والنسيج والخزف والنجارة والمعادن والزجاج ...

وتـــأكيد هـــذه الوحـــدة وإبراز أسبابها ومقوماتها وعناصرها المرتبطة برباط وثيق بالتوحيد كعقيدة والقرآن كدستور لهذه العقيدة واللغة العربية كوعاء مجسد للثقافة الإسلامية وموحد لكافة عناصرها اللغوية والعقيدية والثقافية .

مـــن خـــلال عملية التفسير والتأويل الثقافى الجمالى من خلال تنوع التاريخ الفـــنى الإسلامى واختلافه الشديد ووحدته فى نفس الوقت والتى تمثل وحدة الأمة الإســـلامية ، ومـــن خلالها وحدة الحضارة الإسلامية عامة ، فالبحث والتأمل الجمالى فى تـــاريخ الفـــن الإســـلامى من خلال استنباط القيم الجمالية فى الحضارة الإسلامية والـــتى تمثل نفس القيم الجمالية التى تعبر عنها الفنون الإسلامية والتى ما زالت ممتدة سارية المفعول داخل شريان الأمة الإسلامية .

إن مـــن أهـــم مميزات دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى الكشف عن هوية الأمة أو الأمم صانعة التاريخ ، ومن هنا فإن تاريخ الفن يعد بمثابة مفتاح تراثى لمفـــاهيم الهوية وطر ق التعبير الجمالى عنها ومن هنا لا يصبح التراث الفنى الإسلامى نـــتاجاً إبـــداعياً أثرياً قديماً فقط ، ويصبح استقراؤه من قبل الأثريين أو المؤرخين ليس فقط مجرد سرد تاريخى منقطع الصلة بالواقع منقطع الصلة بالحاضر، وإنما هو تعبير عـــن ذاتيـــة الأمـــة الحضـــارية وهويتها المتفردة، والتى إن لم تبرز وتدعم الحاضر الإبـــداعى وتؤكـــده.فإن هذا الحاضر . سوف ينحدر بسرعة متدهورة إلى هوة سحيقة مـــن الذوبـــان والانصهار فى الموجات والصيحات التى تمثل فقاقيع هواء سرعان ما تتلاشـــى ويحل محلها أخرى لتتلاشى بدورها ... فى موجة الصيحات الفنية المسماة بالحداثة وما بعد الحداثة .

ومـــن هنا يشكل تاريخ الفن الإسلامى لغة للتواصل والامتداد الحضارى فى الواقـــع من خلال الماضى ، ويمثل أيضاً الأصالة التى يلهث وراءها الفنان المعاصر ومعـــلم الفـــن ولا يســـتطيع تحقيقهـــا فينتج أعمالاً تمثل مسوخاً غريبة مشوهة تفتقد الأصـــالة الحضـــارية وذلـــك لأنهـــا مقطوعة الصلة بأصولها الحضارية والإبداعية والجوهـــرية الأصـــيلة المعـــبرة عن حضارته القومية الأصلية أو لأنها تواكب حداثة

فقــدت معانيهــا وفقــدت معطياتهــا قــبل أن تصل إلينا فماذا ستقدم لنا هذه الحداثة المستلهمة من قبل فنانينا .

وعــلى هــذا يصــبح أحــد أهــداف العرض التاريخى هو الأخذ بيد الفنان المعاصــر إلى الأصــالة الممزوجة بتراثه، يمتص رحيقها لينتج من خلال إبداعه فناً إسلامياً معاصراً لا مقلداً ولا مستنسخا .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر الأموى :! (٤١ – ١٣٣ هـ – ٦٦١ – ٧٤٩ م)

وقــد ســمى بالعصر الأموى نسبة إلى معاوية بن أبى سفيان الذى ينتمى إلى بــنى أميــة التى تنتمى بدورها إلى قبيلة قريش ، والذى أصبح خليفة المسلمين وكان مركز خلافته فى سوريا التى جعل دمشق عاصمة لها عام ٤١ هــ ، وفى عهد الخلفاء الأمويــين امتدت الفتوحات الإسلامية إلى حدود الصين شرقاً ، وإلى المغرب وأسبانيا غــرباً . ومن خلال هذه الفتوحات الشاسعة دخل الإسلام إلى ثقافات وفنون وقوميات ذات تــاريخ ثقــافى ، ولغات مختلفة امتزجت كل هذه المتغيرات وتوحدت من خلال "التوحيد " الذى جمع شتاتها وتنوعها واختلافها فى بنية متوحدة .

العمارة فى العصر الأموى :

مسجد قبة الصخرة : ٧٢ هـ – ٦٩١ م

وفى العصــر الأموى وبعد إرساء قواعد الدولة الإسلامية بدأت تتبلور رؤى فــنية وإبداعية كان من تجلياتها وإبداعاتها مسجد قبة الصخرة بفلسطين الذى بنى عام ٧٢ هــــ – ٦٩١ م والذى يعتبر من أشهر وأهم الآثار الإسلامية فى العصر الأموى والــتخطيط المعمــارى للمسجد عبارة عن مثمن تتوسطه الصخرة المقدسة التى عرج مــنها الرسول صلى **الله** عليه وسلم إلى السماء فى رحلة الإسراء والمعراج ، والتى ترتــبط قديماً بقصة فداء سيدنا إبراهيم بابنه إسماعيل . وتعلو هذه الصخرة القبة التى اشــتهر بها اسم المسجد والقبة تتوسط المسجد وهى مصنوعة من الخشب ومبطنة من الداخل بالجص ومن الخارج بألواح من الرصاص .

" وقـد وصـف المقدسى هذه القبة فقال إنها من الخشب المغطى بصفائح من الرصـاص وفـوق الصفائح دروع من النحـاس البراق وقد سقطـت هذه القبة سنة ٤٠٧ هـ وأعيد تشييدها بعد ذلك بست سنوات " (١) .

والبـناء مثمن وفقا للرسم الهندسى المعمارى له ، وهو مبنى من الحجر يأخذ نفس الشكل المثمن ، والقبة تعلو مثمناً آخر داخلياً محاطاً بالأعمدة .

والأكـتاف بداخـلها دائـرة من الأعمدة تحمل عقوداً نصف دائرية ، وتربط الأعمـدة ببعضـها روابط خشبية ضخمة تحمل القبة المرتكزة على الرقبة الاسطوانية ذات الست عشرة نافذة .

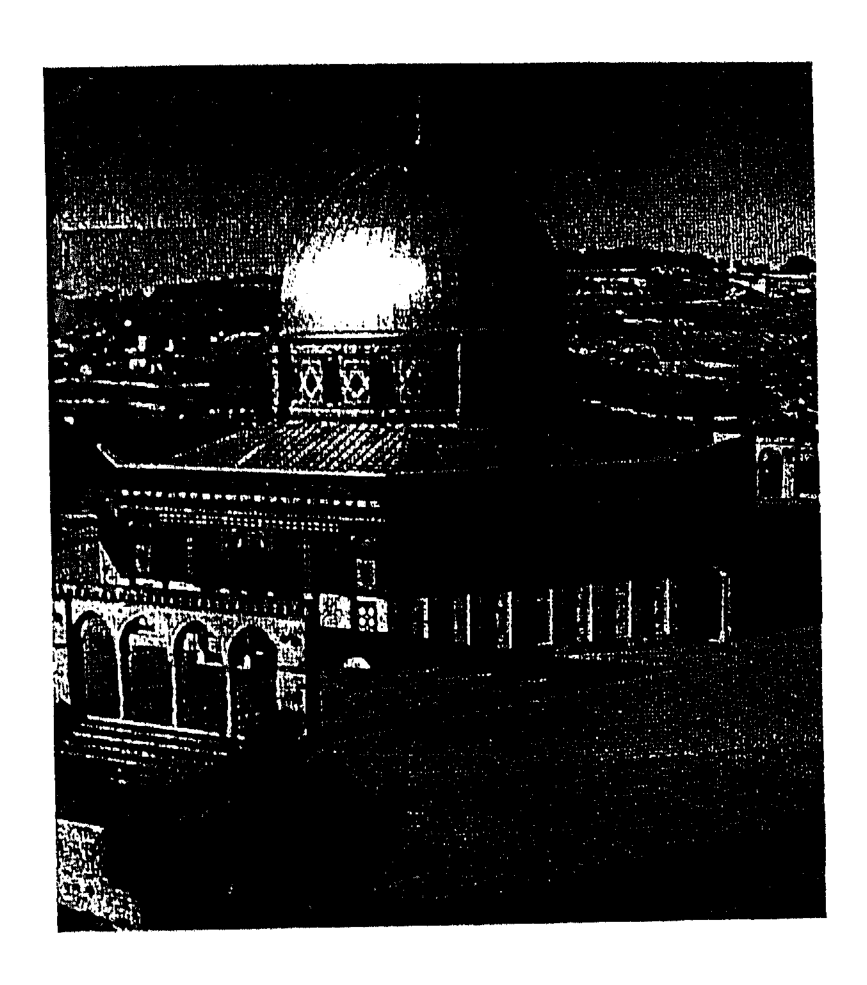
وتبـلغ مسـاحة كل ضلع من أضلاع المثمن عشرين متراً ونصف، وارتفاعه تسعة أمتار ونصف ، وللبناء أربعة أبواب شرقى وغربى وشمالى وجنوبى ، والعقود الداخـلية نصف دائرية ، تحدث توافقاً بينها وبين فتحات النوافذ التى تاخذ نفس شكل العقـد النصـف دائـرى ، ويوجد بالمسجد محرابان أحدهما مسطح لا يمثل حنية فى الجـدار كالمعـروفة الآن ويطلق عليه اسم " عبد الملك بن مروان " ، والآخر يطلق عليه " قبلة الأنبياء ".

والصخرة المقدسة ترتفع عن الأرض بحوالى متر ونصف وهى تمثل الشكل الدائـرى غير المنتظم ، وطولها حوالى ١٨ متر وعرضها ١٣ متر . وداخل مسجد قـبة الصـخرة كـتابات كوفية مذهبة على أرضية زرقاء من التصميمات فى الجزء العلوى الداخلى ويبلغ طولها ٢٤٠ مترا تحتوى على آيات من القرآن الكريم .

وربمـا كان هذا الشريط الكتابى المصاحب للعمارة يعتبر أول تجليات الخط الكـوفى الجماليـة المصـاحبة لـلعمارة، وربما يعتبر البدايات الإبداعية الأولى للخط الكـوفى الـذى تنوع بعد ذلك وتفرع الى أنواع عديدة من الكوفى البسيط الى الكوفى المربع الهندسى والكوفى المعمارى والكوفى المزهر والمورق .

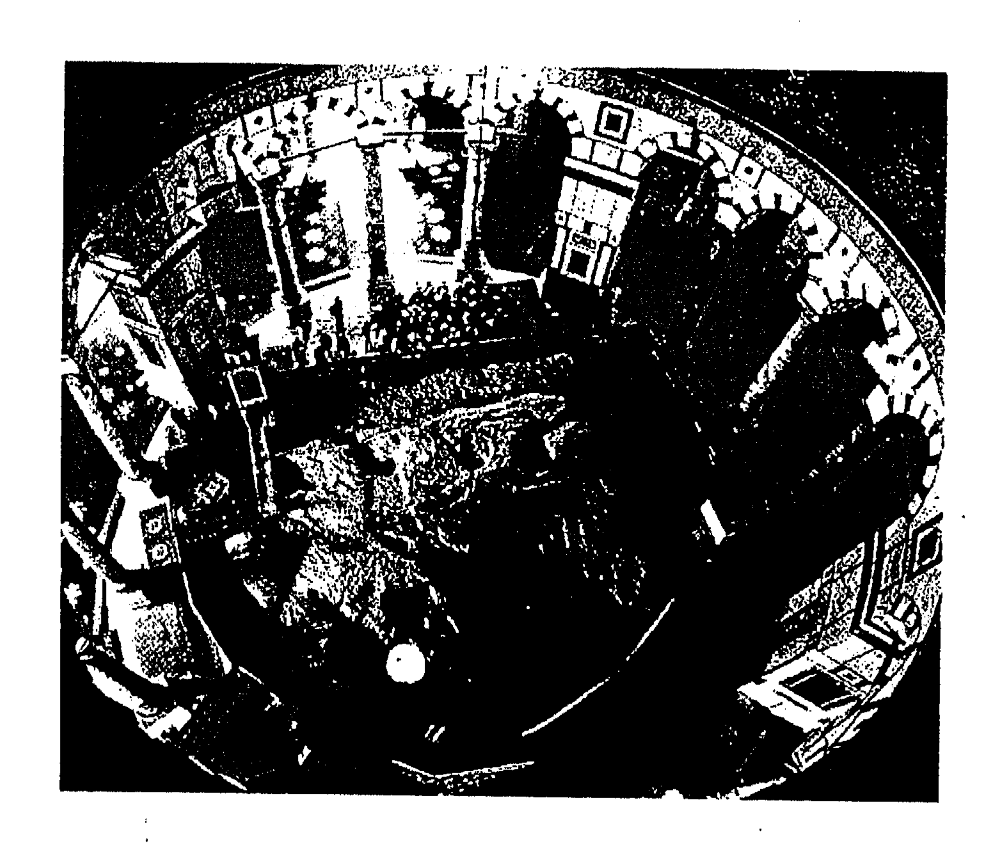
---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١٩٨٠ ، ص ٥٢ .



شكل (٤)

مسجد قبة الصخرة من الخارج فى فلسطين المستلبة.



شكل (٥)

الصخرة التى تشرفت بمعراج الرسول منها إلى السموات العلى فى رحلة الإسراء والمعراج ،و هى نفس الصخرة التى ارتبطت بواقعة فداء سيدنا إبراهيم بابنه إسماعيل وتظهر الأعمدة الملتفة حول الصخرة فى تصميم دائرى.

ومـن الجديـر بالذكر أن التصميم المعمارى لمسجد قبة الصخرة الذى يمثل مثمن بداخله دائرة لم يتكرر ثانية فى تصميم عمارة المساجد فى العصور التالية ولكن الشـكل الهندسى المثمن قد وجد على نطاق واسع جداً فى مجال التصميمات كعنصر هندسى متداخل فى أشكال هندسية أخرى أو نباتية .

ويـرجح أن التصـميم المعمـارى المثمن ربما كان هو أنسب تصميم وضع ليحيـط بالصـخرة وربمـا يـرجع سبب عدم تكراره فى المساجد ثانية إلى أن أكثر تصـميمات المسـاجد كانت تتبع تصميم مسجد الرسول ذى المساحة المربعة ، وكانت أغـلب هذه المساجد تخضع لتصميم المسجد ذى المساحة الأفقية المتسعة لتتسع لأكبر عدد من المصلين الذين يصطفون أفقياً فى مواجهة الكعبة .

المسجد الأموى فى دمشق (٨٨ هـ – ٧٠٧ م)

شـيده الخليفة الوليد بن عبد الملك فى دمشق مركز الخلافة الأموية حينذاك . وقـد شـيد المسـجد الأموى على نفس التصميم الهندسى للمسجد النبوى ذى الصحن المكشـوف،أمـا أروقـة الصلاة الأربعة فقد شيدت مسقوفة تحملها أعمدة رخامية ، تنشـأ عنها عقود نصف دائرية تلتف حول الصحن ، يلى كل عمودين دعامة تغطيها أشـكال مقسمة إلى مربعات بداخلها تصميمات هندسية نجمية متشابكة ومتصلة تغطى المسـاحات كـلها ، وربمـا كانت هذه التصميمات هى البدايات الأولى للتصميمات الإسـلامية الـتى تبلورت وتطورت فنياً ، وإن كانت فى المسجد الأموى تعكس نفس الدقة والإتقان المنعكس فى العصور الإسلامية التالية .

ويعـلو العقـود نصـف الدائرية الملتفة حول الصحن صف من النوافذ تمثل عقـوداً صـغيرة نصف دائرية منتظمة ، كل نافذتين صغيرتين تعلوان عقداً من العقود الكـبيرة فى أسـفل الصـحن المكشوف . ويقع مدخل المسجد الرئيسى أمام منتصف رواق القبـلة الذى يتوسط الجدار الجنوبى،وتغطى أروقة الصلاة بسقف خشبى منحدر معـروف بالشكل الجمالونى ، ويعتبر رواق القبلة أكبر من الأروقة الثلاثة الأخرى . وقد ظهرت بعد ذلك المئذنة كعنصر معمارى مستحدث فى العصر الأموى بعد وجود المآذن المربعة التى ميزت مسجد دمشق،والتى تعتبر أول مآذن فى العمارة الإ سلامية

حيث إنها لم تكن موجودة من قبل فى العمارة الإسلامية ، كما ظهرت بعد ذلك المآذن المربعة فى دول المغرب العربى وأسبانيا كطراز مميز .

ظهـرت بعد ذلك نماذج لمساجد كان التصميم المعمارى لمسجد دمشق المستطيل الشكل ذي الصحن المكشوف أثراً كبيراً فى تصميم تلك المساجد على غـراره ، فنجد مسجد الزيتونة بتونس ، ومسجد سيدى عقبة بالقيروان ، ومسجد حلب بسوريا ، ومسجد قرطبة الكبير بأسبانيا .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر العباسى
(١٣٢ هـ – ٤٤٧ هـ / ٧٥٠ – ١٠٥٥ م)

نقـل العباسـيون مقـر خلافـتهم إلى الكوفة جنوب العراق بعيداً عن دمشق عاصـمة الأمويين ، وقريـباً من إيران أو فارس كما عرفت فى ذلك الوقت ، وقد اسـتخدم العباسـيون الفـرس فى توطيد دعائم الخلافة العباسية،كما استخدمهم أيضاً العباسـيون فى تقـلد المناصـب السياسية والوظائف الكبرى ، ونتج عن ذلك امتزاج ثقـافى واسـع المـدى بين الثقافة العربية والثقافات الفارسية ، ونشأ عن هذا التزاوج الحضـارى نـتاج مزدهـر ومتنوع حضارياً وفنياً،حتى أن العصر العباسى فى ذلك الحيـن كـان يطـلق عـليه (العصر الزاهر) حيث ازدهرت فيه ملامح الحضارة الإسـلامية وتجـلت فى عمـارة المسـاجد والقصور،كما ازدهرت فيها التصميمات المعماريـة (المصاحبة للعمارة) وتبلورت واتخذت طابعاً مستقلاً تمثل فى الحشوات الخشـبية المحفـورة على الخشب وفى تصميمات الخزف،كما ازدهرت فنون الكتاب وتطور الخط الكوفى واتخذ طابعاً مميزاً .

وهـذا الامـتزاج الثقافى بين العرب والفرس يؤكد عامل التنوع والوحدة فى الحضـارة الإسـلامية ، كمـا أن عامل الوحدة يتحقق من خلال عقيدة التوحيد التى جمعت الفرس والعرب فى وحدة فكرية واحدة داخل إطار الحضارة الإسلامية .

وفى العصر العباسى أنشئت مدينة بغداد ، التى شيـدت فى عهد الخليفة أبى جعفـر المنصـور الذى تولى الخلافة عام (١٣٦ هـ – ٧٥٤ م) " وقد أطلق عليها الخـليفة المنصور (دار السلام) تيمناً بهذا الاسم الذى سميت به الجنة إذ يقول **الله**

تعالى بسم **الله** الرحمن الرحيم [**والله يدعو إلى دار السلام ويهدى من يشاء إلى صراط مستقيم**][1].وأهم ما يلفت النظر فى هذه المدينة أنها على هيئة دائرة ، و هذا التصميم الدائرى كان معروفاً من قبل.فقد كان فى اليمن مدينة مستديرة وكان فى إيران مدينة مستديرة • وقد كانت مدينة بغداد محاطة بخندق ملىء بالماء الغرض منه إيجاد العقبات أمام المهاجم ، وفوق الخندق كانت توجد جسور متحركة أمام أبواب المدينة ، تبسط لكى يعبر عليها الداخل الى المدينة وترفع عند عدم الحاجة إليها ، وبعد الخندق كان يوجد السور الأول وبه أبراج مختلفة وبعده يوجد السور الثانى ، وهو أضخم من الأول ويعد الحصن الحقيقى للمدينة ، ثم يأتى بعده السور الثالث وهو أعلى من السورين وأعظم منهما سمكاً " [٢] .

وتبدو المدينة من خلال الوصف السابق وكأنها حصن منيع ويوجد قصر الخليفة فى وسط المدينة وكان يعرف باسم قصر الذهب .

ويذكر الطبرى : " أن مدخل المدينة المنحنى يعتبر ابتكاراً جديداً ظهر فى العمارة الإسلامية لأول مرة ، والداخل إلى المدينة لابد أن يجتاز الخندق عن طريق قنطرة موصلة إلى مدخل طويل ضيق مغطى بقبو نصف أسطوانى ، ولا يصل الداخل إلى الفناء المكشوف مباشرة بل عليه أن ينحرف إلى يسار المدخل ، ماراً بالمدخل المنحنى ، وهذا المدخل يساعد على الحد من شدة الهجوم على مداخل المدينة" [٣].

ويرجح أن فكرة تحصين المدينة العباسية بغداد ربما كانت مستوحاة من تصميم أسوار مدينة بابل القديمة فى العراق .

الأصول التاريخية للعمارة فى العصر العباسى :

١ – مسجد المنصور :

ومن الآثار المعمارية فى مدينة بغداد " مسجد المنصور " الذى شيده وسط الساحة ، وقد جدد هذا المسجد أيام الخليفة " هارون الرشيد " ، وهو يتكون من بناء

---

(١) سورة يونس: الآية ٢٥.

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : قصة الفن الإسلامى ، ص ص ٨٦ – ٨٧.

(٣) الطبرى : تاريخ الرسل والملوك ، جـ ٣، ص ١٩٧.

مــربع مسقوف ومحمول على أعمدة تتصل بالسقف دون تكوين عقود فيما بينها كما هــو معــروف الآن فى عمارة المساجد ، ويوجد به المحراب المصنوع من المرمر والذى تعلوه زخارف تنتمى إلى العصر الأموى .

٣ – مسجد الرقة : (١٥٥ هـ – ٧٧٣ م)

وهــو موجود فى مدينة الرقة التى أنشأها المنصور عام ١٥٥ هــ – ٧٧٢م على نفس تخطيط مدينة بغداد،ولكنه ليس على شكل دائرة كاملة وإنما على شكل قطع نــاقص فى الجــزء الجــنوبى للدائرة الذى كان مستقيماً ، أما بقية الدائرة فتمثل شكلاً منتظماً.

يقول الطبرى " إن المدينة الجديدة قد بنيت على غرار مدينة بغداد من حيث طــريقة البــناء والأبواب الحديدية والفواصل ، كما ذكر أنه كان من الممكن لفارسين ممتطين جواديهما السير جنباً إلى جنب من فوق الأسوار المزدوجة للمدينة " [١].

والمؤرخ هنا يشير إلى سمك السور الكبير الذى قد يصل إلى أكثر من خمسة أمــتار ومســجد الــرقة كان مستطيل التخطيط ذ. صحن مكشوف ويتكون من أربعة أروقــة أكــبرها رواق القبلة الذى يتكون من إحد. عشر عقداً محمولة على الأعمدة ومبــنية بالآجــر والطوب المحروق ، وللمسجد أربعة مداخل أحد هسا فى رواق القبلة والثلاثة الأخرى فى أروقة المسجد الجانبية.ومادة بنائه تجمع بين الآجر المستخدم فى تشييد الجدران والعقود ، والطوب اللبن الذى يتكون منه سور المسجد .

ويلاحــظ مــن امــتزاج مادتى البناء فى المسجد انه أسلوب قديم عرف فى (الحيــرة) . أمــا طــريقة تخطيطــه فتتصل بالتقاليد المعمارية التى كانت سائدة فى العراق، وكذلك تعدد مداخل المسجد الأربعة .

كمــا يلاحظ أن هناك تأثيرات من العصر الأموى فى تخطيط رواق القبلة من ثلاث بلاطات تعلوها ثلاثة جمالونات .

---

(١) الطبرى : مرجع سابق ، ص ٢٠١ .

٣- مسجد سامراء بالعراق (٢٣٤-٢٣٧هـ- ٨٤٨-٨٥٢م)

شيده الخليفة المتوكل فى العراق وهو يحمل اسم مدينة سامراء التى شيدها الخليفة " المعتصم " ابن هارون الرشيد على الضفة اليمنى لنهر دجلة شمال مدينة بغداد ، ويقال إن معنى سامراء يشير إلى كلمة (سر من رأى) إشارة إلى جمال المدينة وعمرانها الذى كرس له الخليفة المعتصم المعماريين ومهندسي الرى والعمارة المهرة البارعين ، وقد ظلت مدينة سامراء عاصمة الخلافة العباسية لفترة طويلة امتدت إلى عهد الخليفة العباسى المعتمد .

" ومسجد سامراء يتميز بتصميمه المتسع الكبير إذ أن مساحته تقدر بحوالى ٣٨,٠٠٠ متر مربع ، ولم يبق من المسجد الآن إلا الحائط الخارجى المبنى من الطوب الأحمر والمئذنة الحلزونية خارج نطاق السور على بعد ٢٥ مترًا " [١].

وتصميم المسجد على شكل مستطيل ذى صحن مكشوف تتوسطه نافورة ومحاط بأربعة أروقة مسقوفة، أكبرها رواق القبلة الذى يضم أربعة وعشرين صفاً من الدعائم التى تحمل السقف مباشرة دون أن تتوسطها عقود . ويحيط بمحراب المسجد عمودان من الرخام، وعلى جانبى المحراب مدخلان كبيران ومحراب المسجد مستطيل التخطيط عرضه ٢,٥٩ متر وبارتداد فى الحائط ١,٧٥ وكانت حوائط المسجد مغطاة بالفسيفساء الزجاجية على أرضية ذهبية اللون . ويحيط بسور المسجد دعائم نصف دائرية يبلغ عددها ٤٠ دعامة تبرز عن الجدران حوالى مترين "[٢].

ومئذنة المسجد الحلزونية الشهيرة تعتبر تصميماً إبداعياً مبتكرًا ومختلفة تماماً عما سبق فى عمارة المآذن الإسلامية، ولم تتكرر ثانية إلا فى مسجد ابن طولون بالقاهرة ، ومسجد أبى دلف بالعراق ، مع اختلاف مئذنة سامراء بالمقارنة بحجم مئذنة ابن طولون وشكلها أيضاً، فمن المعروف أن مئذنة سامراء الحلزونية تبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية بها ثمانى فتحات متشابهة فى الشكل ، بينما مئذنة ابن طولون

---

(١) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ص١٠٥، ١٩٨٧.

(٢) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام، مرجع سابق، ص ١٠٨.

تــتكون مـــن قـــاعدة مكعبة الشكل يليها بناء أسطوانى يحيط به سور حلزونى مدرج متصـــاعد لأعلى ، ثم يعلو البناء الاسطوانى بناء مثمن الجانب أقل حجماً مما سبقه،ثم يعـــلوه بناء آخر مثمن الجوانب تعلوه قبة المئذنة.وهناك بعض المراجع التاريخية التى تذكـــر تشـــابه المئذنتين التام،ولكن لا يمكن القول بالتشابه التام يمكن القول إن مئذنة ابن طولون مستوحاة فى شكل ابتكارى جديد من مئذنة سامراء الحلزونية .

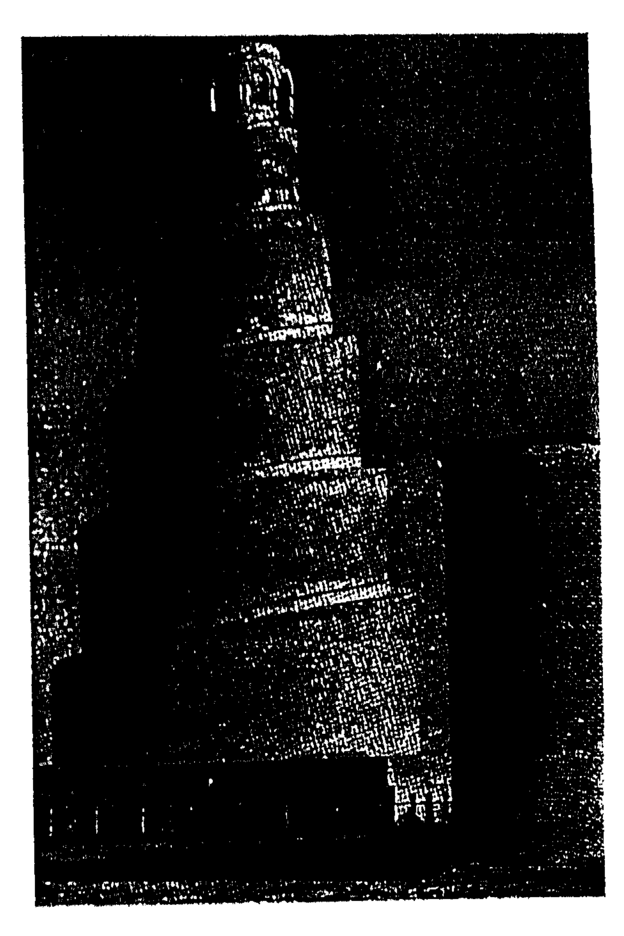
والوحـــدة والتنوع كقيم جمالية إبداعية تتحقق فى هذا المثال المعمارى الفريد الطراز فالوحدة بين المئذنتين ، ووظيفتهما المتمثلة فى الأذان والمناداة على الصلاة.. وفى شـــكلهما المعمـــارى المتميز برغم اختلاف وتنوع كل قطر ظهرت فيه كل مئذنة منهما :مئذنة سامراء فى العراق ، ومئذنة ابن طولون فى القاهرة .

وهـــذا إن دل على شئ فإنما يدل على وحدة الحضارة الإسلامية المتمثلة فى وحـــدة العقيـــدة واللغة وتنوعها بتنوع أقطارها وأجناسها وقومياتها ولغاتها ، وانعكاس ذلك على كافة أنواع الفنون الإسلامية .

وانعكـــاس التنوع فى العناصر الفنية الإسلامية سواء المعمارية أو المستخدمة فى الاســـتعمال اليـــومى يـــدل على العقلية المسلمة التى تتميز بالطلاقة الإبداعية التى تجعل العناصر تتنوع من خلال الوحدة .

عمارة القصور فى العصر العباسى :

ازدهـــرت عمـــارة القصور فى العصر العباسى ازدهاراً كبيراً وذلك عكس العصـــر الأمـــوى الذى كان الخلفاء الأمويون مهتمين بتوطيد أركان الدعوة الإسلامية فى مشـــارق الأرض ومغاربهـــا،أما فى العصر العباسى فقد حدث شئ من الاستقرار الدينى والسياسى والاجتماعى ، فأنشأ العباسيون قصوراً كثيرة فى المدن الجديدة التى شـــيدوها فى بغـــداد والـــرقة وســـامراء والجعفرية . مثل قصر الأخيضر ، وقصر الجوســـق الخاقـــانى، والقصـــر الذهـــبى، وقصر العروس ، وقصر المختار، وقصر العاشق .. نذكر منها على سبيل المثال :



شكل (٦)

مئذنة مسجد سامراء الحلزونية بالعراق وتبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية وهي تصميم إبداعي مبتكر ومختلف عما سبق في عمارة المآذن.

أولا : قصر الأخيضر :

" وقــد شيد فى صحراء وادى عبيد جنوب بغداد على مساحة مستطيلة،وهو من القصور التى كتب عنها ووصفها الكثيرون من العلماء لما يمثله هذا الأثر كنموذج إبـــداعى معمـــارى يعـــبر أصـــدق تعـــبير عن عبقرية المعمارى المسلم فى العصر العباســـى[1] ، وهـــو القصـــر الوحيد الذى لم يتهدم ولم يكن أطلالاً عند اكتشافه مثل القصـــور الأخـــرى ، كمـــا أنه كان محصناً تحصيناً منيعاً من خلال مداخله الأربعة الحديديـــة المتحركة من أسفل لأعلى،والتى لابد أن يمر الداخل من خلالها إلى ممرات مســـقوفة كالقبو،تفضى كل منها إلى ساحة مربعة تعلوها قبة على جانبيها ممر طويل مقـــبى يفضـــى إلى داخـــل البهو الداخلى،الذى يفضى بدوره إلى مساحة مربعة مقبية أيضـــاً تفـــتح مـــن الجانبين على ممر طويل مقبى يلتف حول صحن القصر الداخلى والغـــرف المحيطة به . ويحيط بالساحة الداخلية أو الفناء الداخلى للقصر عقود نصف دائرية مزخرفة بالحجر فى أشكال هندسية متكررة ومنتظمة .

وتطـــل عـــلى الفناء الداخلى الواجهة الكبيرة التى تفضى إلى أكبر بهو فى القصـــر وهى مكونة من سبعة عقود نصف دائرية مزخرفة تتصل بمثيلاتها المحيطة بالفناء .. وتعلوها سبعة عقود نصف دائرية مفصصة محمولة على صف من الأعمدة أقصر من الصف الأول السفلى ما يوحى بالتدرج والارتفاع لأعلى ، وبداخل كل عقد مـــن عقـــود الصـــف الـــثانى ثلاث نوافذ مستطيلة يعلوها صف من الحـــنيات الزخـــرفية المتراصـــة عـــلى شكل عقود صغيرة فى نهاية البناء مجموعة متراصة من الشرفات المسننة.والبناء يعتبر من أجمل القصور التى شيدت فى العصر العباسى .

التصميمات النباتية والهندسية فى العصر العباسى :

ازدهـــرت التصميمات فى العصر العباسى وتطورت تطوراً كبيراً كما غطت أســـطح العمائـــر والقصـــور ، والتحف المعدنية والخزفية والخشبية وقد بدأ الاتجاه

([1]) كمال الدين سامح : مرجع سابق، ص ٦٨ .

الإبـــداعى يتبـــلور ويـــتطور مـــن خلال معالجة جميع الخامات مثل الحجر و الجص والرخام .

ولقـــد وصلت التصميمات النباتية والهندسية الجصية شأناً كبيراً فى العصر العباســـى فى قصور سامراء من خلال التكسيات الجصية التى تطورت من الأسلوب البسيط إلى المعقد فى ثلاث مراحل فنية :

١- **المرحلة الأولى** : التى ظهـــرت فى المـــبانى المبكرة وتتضمن عناصر نباتية داخل إطارات هندسية كتلك التى ظهرت فى العصر الأموى .

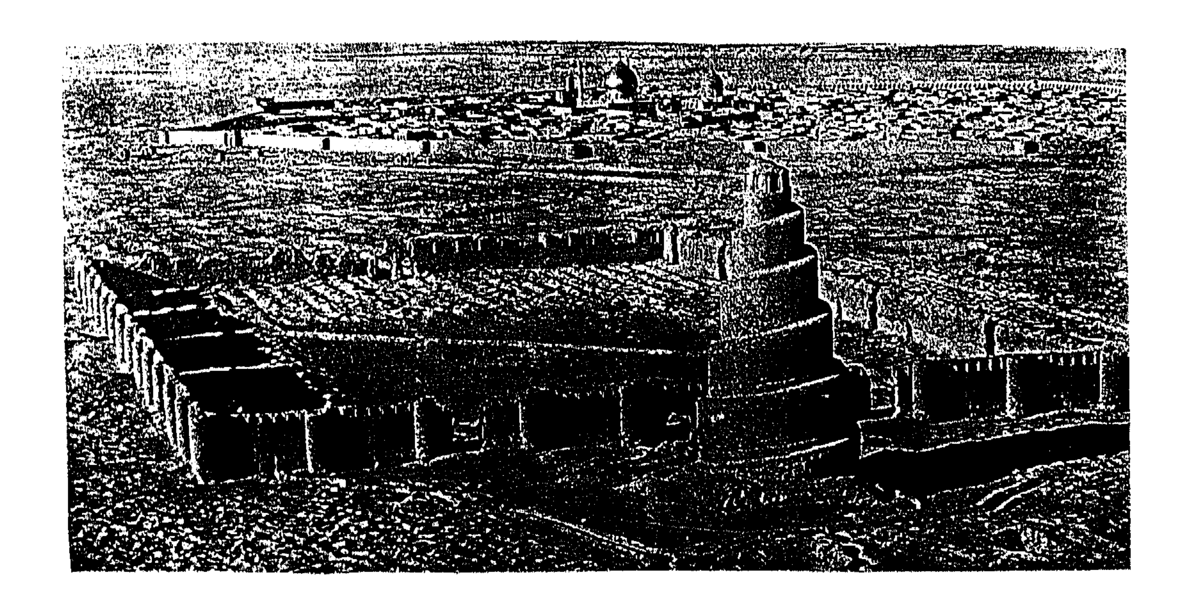
٢- **المرحلة الثانية** : أكثر تجريداً وبعداً عن الطبيعة من المرحلة السابقة فتظهر بها الأشكال النباتية المحورة والمجردة .

٣- **المرحلة الثالثة** : ويلاحـــظ فيها أن التصميمات النباتية وصلت إلى درجة أكبر مـــن الـــتجريد حتى ابتعدت تماماً عن العناصر الطبيعية . وتعتبر هذه التصميمات الـــنواة الأولى لأســـاليب الـــتوريق والتزهير الإسلامية فى العصور التالية والتى أصـــبحت سمة مميزة للفن الاسلامى،وانتشرت فى كل البقاع الإسلامية فى جميع أنحـــاء العالم،فعلى سبيل المثال انتقلت الطرز النباتية العباسية إلى مصر فى عهد ابن طولون ، وفى مسجده فى بواطن العقود وواجهاتها فى التكسيات الجصية على الحوائط .

التصميمات المنفذة بالحفر على الخشب :

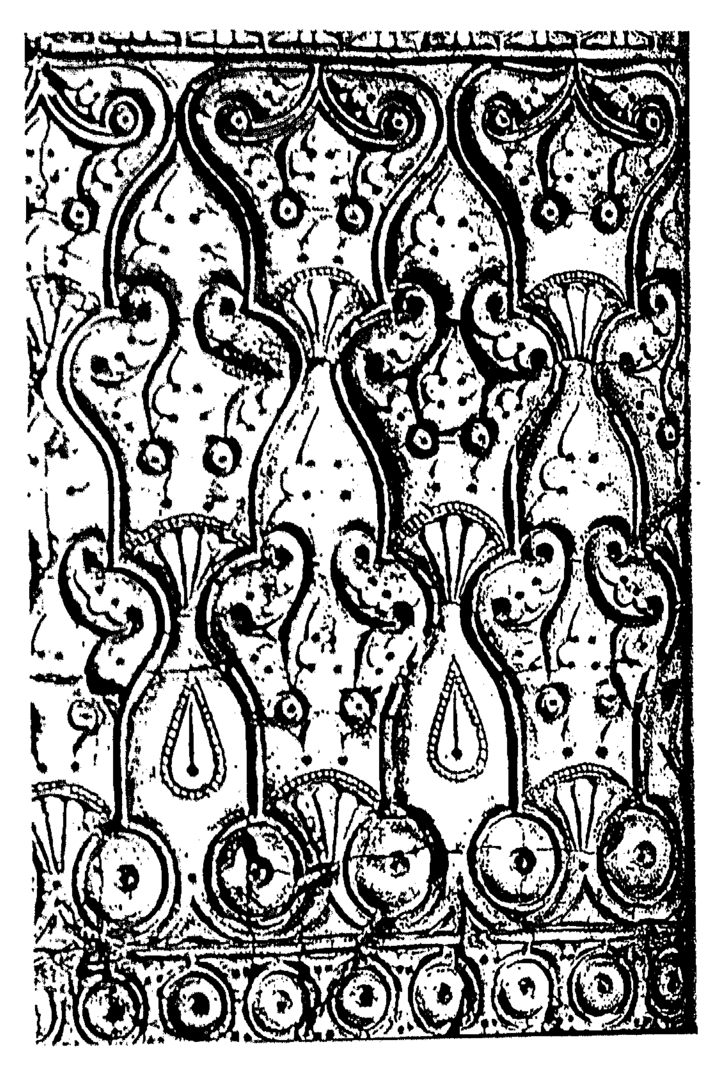
من أهم القطع الخشبية المحفورة كانت تلك التى ترتبط بالعمارة الإسلامية ، فكـــانت لهـــا وظيفة أساسية مثل الأبواب والشبابيك والمنابر وكراسى المصاحف ... وكـــانت أســـاليب الحفـــر عـــلى الخشب هى البارز والغائر والتطعيم بالعاج وتلوين الخشب... وكانت العناصر داخل التصميم تأخذ بروزاً وتجسيماً وكان قوامها الوحدات والعناصر النباتية كأوراق العنب والرمان وورق الأكانتس .

وكـــان الأســـلوب الفنى المتبع هو التماثل والتكرار للعنصر الواحد مما ينتج عـــنه أشـــكال لا نهائية من التكرارات المتوازية والمتكررة المتماثلة فى تنوع إبداعى



(شكل ٧)

مسجد المتوكل (سامراء) .



شكل (٨)

التصميمات النباتية المجردة فى بداياتها المبكرة فى طراز سامراء نموذج للبدايات الأولى المبكرة للنحت البارز والغائر.



(شكل ٩)

حوائط داخلية محفورة بتصميمات نباتية فى طراز سامراء.

ووحدة لا مثيل لها ، وطابع خاص متفرد عما سبق من عصور قديمة ، فالفنان المسلم قد ابتكر صياغات فنية وتقنية لا تحصى ولا تعد .

الأصول التاريخية لفن صناعة الخزف في العصر العباسى :

ابتكر المسلمون فى مجال الخزف ابتكارات تقنية غير مسبوقة لم تظهر من قبل حتى فى الصين موطن الخزف الصينى الشهيرة حينذاك ، تفوق المسلمون فى ابداعاتهم فابتكروا البريق المعدنى فكان بمثابة ابتكار عظيم جداً فى هذا المجال وكان بمثابة نقطة تحول كبيرة فى مجال الخزف .

حيث توصل الفنانون المسلمون إلى إضافة أكسيد القصدير إلى الطلاء الزجاجى مما يكسب الإناء الخزفى بريقاً كبريق المعدن أو الذهب يتدرج من الأحمر النحاسى إلى الأصفر المخضر ، وقد وجدت آثار لهذا الخزف فى حفريات كثيرة فى أنحاء العالم الإسلامى كمصر فى حفريات الفسطاط ، والعراق فى سامراء، وإيران ، وشمال إفريقيا والأندلس .

وقد قال بعض مؤرخو الفنون إن سبب اهتداء الخزاف المسلم إلى البريق المعدنى هو كراهية المسلم لاستخدام أوانى الذهب والفضة ، وقال بعضهم إن المسلمين حاولوا خفض التكاليف وعدم الإسراف ، وأيا كان الهدف فإن هذه التقنية تعد اكتشافاً إسلامياً فريدًا غير مسبوق فى فن صناعة الخزف.ولقد أجاد المسلمون فى طرق وأساليب وتصميمات الخزف عن طريق التصميمات البارزة والغائرة والمحفورة،كما أجاد المسلمون استخدام الخط العربى كمعادل تصميمى جمالى على الأوانى الخزفية ، وهذه الأساليب لم تكن معروفة من قبل فى بلاد العالم الإسلامى،فانتشرت فى مراكز صناعة الخزف فى جميع الأنحاء فى العصر العباسى حتى أن الخزف كان يصدر إلى الخارج وأصبح الخزف العباسى يضارع الخزف الصينى المصنوع فى الصين ولا يقل عنه شأناً بل يزيد .

" كما عثر على توقيعات كثيرة لخزافين مثل (عمل كثير بن عبد **الله**) (عمل صالح) ، (عمل أبى خالد) ، وقد اكتشفت فى أطلال مدينة سامراء والمدائن

والفسطاط أشكال خزفية ، كما ترك بعض قصور أمراء العباسيين خزفاً بالبريق المعدنى ، والكثير من الخزف غير المطلى الذى تعلوه زخارف بارزة " [١] .

الأصول التاريخية لفن الخط العربى فى العصر العباسى :

استخدم المسلمون الخط العربى فى الكتابة والتدوين وفى كتابة المصاحف، كما استخدموه أيضاً كعنصر جمالى غطى كل الأسطح والجدران فى العمائر الدينية ، كما غطى التحف والمصنوعات التى كانت تستخدم فى الاستعمال اليومى ، كما اتخذ الخط العربى لكتابة آيات القرآن الكريم للبركة والاستبشار والدعاء فنجد الخط العربى قد وصل إلى كل ما امتدت إليه يد الفنان المسلم، حتى شباك القلة وهو المساحة الصغيرة المستديرة المغمورة بالمياه داخل القلة وهى إناء من الفخار كان يستخدم لترطيب الماء والشرب منه قد حولها الفنان المسلم إلى قطع فنية بكتابات تحمل مضامين دينية وتعبيرية غاية فى الإبداع الفكرى والفنى معاً، فنجد مكتوباً عليها بالحفر والتفريغ عبارات مثل " خف تطفو " من اتقى فاز " " أحمد **الله** "وتوجد نماذج لمجموعة كبيرة من شبابيك القلل موجودة بالمتحف الإسلامى بالقاهرة .

كما توجد نماذج لإبداعات خطية على كافة الخامات والأدوات لا يتسع المجال لذكرها وأكثر ما برع فيه الفنان المسلم فى فن الخط العربى هو كتابة المصاحف التى اهتم بها الملوك والحكام والأفراد فى العصر العباسى وفى كل العصور .

ومن الجدير بالذكر أنه ما من حضارة من الحضارات ، أو أمة من الأمم قد اهتمت بالخط أو اللغة الخاصة بها كما اهتم المسلمون بالخط العربى واللغة العربية حتى وصل إلى أهم مكانة بين الفنون جميعاً، وبالإضافة إلى القيمة الجمالية نجد القيمة الدينية للغة العربية والمستمدة من القرآن الكريم ، أيضاً هناك القيمة السياسية عند انتشار الإسلام فى الأقاليم والبقاع التى لم تكن تتكلم العربية ، أيضاً القيمة الاجتماعية عند استخدام اللغة العربية لغة رسمية فى الدواوين الحكومية وجعل اللغة

---

(١)عبد الغنى النبوى الشال: فن الخزف، القاهرة، مركز النشر بجامعة حلوان، بدون تاريخ، ص ١١.

العربية هى اللغة الأولى فى كافة الأنحاء حتى أن اللغة الفارسية والتركية كانت تكتب بالخط العربى .

ولقد اهتم العباسيون كما اهتم الحكام فى العصور اللاحقة بالخط والخطاطين وأنزلوهم منزلاً كريماً وقربوهم إليهم . واهتموا بكتابة المصاحف من خلال أحسن الخطاطين وأشهرهم،كما ازدهرت كتابة المخطوطات ازدهاراً كبيراً .

وبناء على الاهتمام بالخط العربى نشأ الاهتمام بفنون الكتاب فى العصر العباسى والعصور اللاحقة ، فازدهرت صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة الكتب .

ويعتبر العصر العباسى بداية الاهتمام بتصميم المصاحف وإضافة التصميمات فى أوائل المصحف وعناوين الصور القرآنية وعلامات الهامش،بالإضافة إلى ازدهار فنون الخط العربى فقد ازدهرت صناعة التحف المعدنية وازدهرت صناعة النسيج والسجاد والصباغة،كما ازدهرت صناعة الرخام وتصميمه بالحفر البارز والغائر واستخدام ألواح الرخام فى عمل تشكيلات فنية على الأسطح والجدران كما استخدمت أيضاً فى صناعة المحاريب .

الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون فى العصر العباسى إلى أنحاء العالم الإسلامى :

أولاً : انتقال الفنون فى العصر العباسى إلى مصر :

ما لبثت الفنون العباسية أن انتقلت إلى جميع أنحاء العالم الإسلامى من خلال التبادل التجارى والتبادل الثقافى بين الأقطار الإسلامية ، فانتقلت إلى مصر على يد أحمد بن طولون الذى قدم إلى القاهرة مبعوثاً من قبل الخليفة العباسى المعتمد ، ثم ما لبث أن استقل بحكم مصر وأنشأ ابن طولون مدينة القطائع إلى جانب مدينة الفسطاط فى عام ٢٥٦ هـ - ٨٧٠ م وشيد بها قصراً وميداناً للعبة الصولجان"[١] .

---

(١) تقى الدين المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الأول، ص٣١٣ ، طبعة بولاق، بدون تاريخ .

وتعتـــبر مديـــنة القطائع هى ثالث مدينة شيدت فى مصر بعد مدينة الفسطاط الـــتى شـــيدها عمرو بن العاص ٢١ هـــ – ٦٤١ م ، وبعد مدينة العسكر التى شيدها صالح بن على أحد القادة العباسيين ١٣٢ هـــ – ٧٥٠ م .

وامـــتد العمران فى القطائع وأصبحت عاصمة حكم أحمد بن طولون وقد ذكر المقريـــزى حـــدود مدينة القطائع : " أنها كانت تمتد من قبة الهواء التى بنيت على أطلالهـــا قـــلعة الجبل إلى جامع ابن طولون ، ومن الرميلة الواقعة تحت قلعة الجبل إلى مســـجد زيـــن العابدين "[١] كما شيد مسجد أحمد بن طولون وهو يعتبر من أبدع النماذج المعمارية فى هذا العصر .

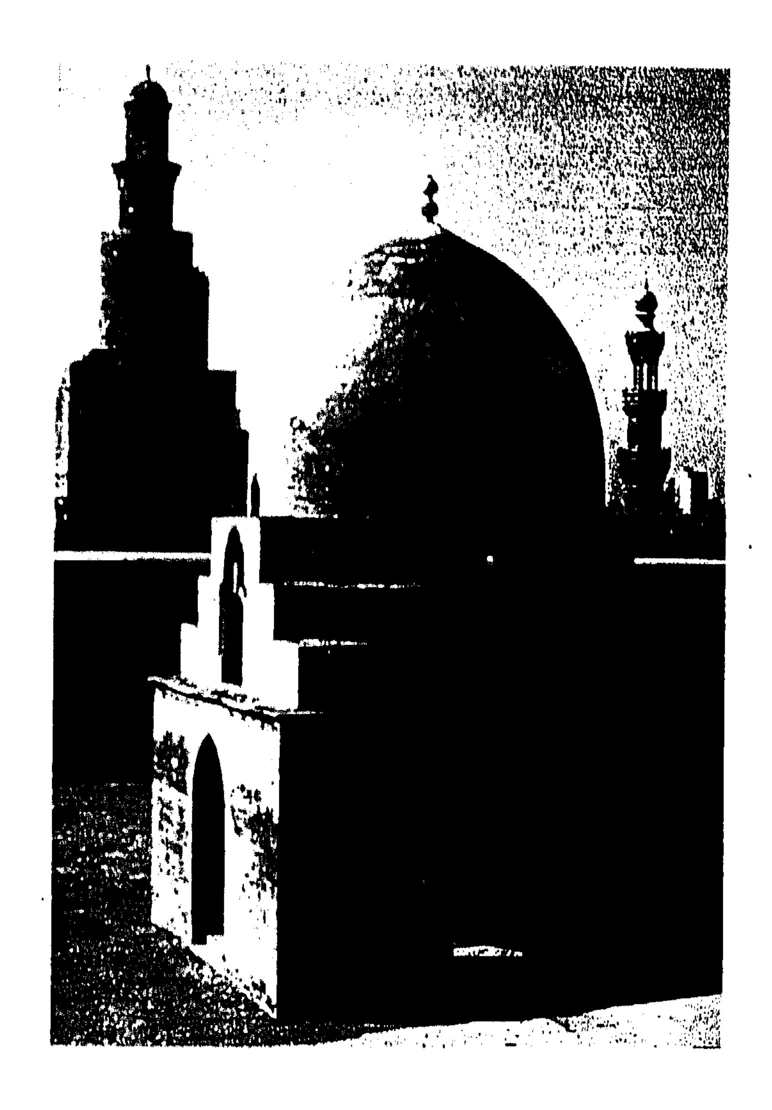
مسجد ابن طولون بالقطائع بمصر :

كان موضعه فى مدينة سامراء " على جبل يشكر " وهو مكان مشهور بإجابة الدعاء وعرف بعد تمامه باسم الجامع الجديد "[٢] يعتبر مسجد أحمد بن طولون البناء الوحيـــد الـــذى مازال قائماً حتى الآن من المبانى والقصور والعمائر التى شيدها ابن طولـــون فى مدينـــته القطائع ، ويعتبر هذا المسجد نموذجاً للوحدة والتنوع داخل إطار العمـــارة الإســـلامية حيث يعتبر امتداداً لتأثيرات إبداعية معمارية من طراز سامراء العباســـى خاصة المئذنة والتصميمات والحليات المعمارية مع تنوع إبداعى يدل على عقـــلية مبتكرة فلم تنقل الطرز المعمارية أو التصميمات النباتية والهندسية كما هى، بل حدث لها بلورة وتطور وابتكار وتصنيف واختيار ، ونلاحظ هذه الابتكارات فى شكل المـــئذنة الذى يختلف عن مئذنة سامراء ولكن يمكن القول أنه مستوحى منها من خلال الـــدرج الحلزونى ، كما يظهر الابتكار أيضاً فى شكل الشرافات المسننة المتميزة جداً والغير مسبوقة فى العمارة من قبل ، كما تتمثل وحدته مع جميع المساجد فى تخطيطه العـــام الـــذى يتمـــثل فى أروقة الصلاة الأربعة وأكبرها رواق القبلة ، كما يتمثل فى الصـــحن المكشوف والمئذنة فكل المساجد تتوحد فى وجود مآذن ولكن الشكل الجمالى يتنوع .

---

(١) المقريزى : المرجع السابق، ص ٣١٣ .

(٢) المقريزى : المرجع السابق، ص ٣١٦.



شكل (١٠)

مسجد ابن طولون بالقاهرة، نموذج معمارى للوحدة والتنوع بالتبادل مع مسجد سامراء بالعراق، تحققت الوحدة بين العمائر ويا ليتها تتحقق بين أهلها.

" ويذكر المقريزى أن : " أحمد بن طولون رفض استخدام أعمدة الكنائس المتهدمة فى تشييد مسجده " [1].

وهذا يفسر عدم وجود أعمدة تحمل العقود ولكنها استبدلت بالدعائم المستطيلة، والأعمدة الموجودة استثناء أربعة فى أركان الدعائم الأربعة ولكنها ليست لها وظيفة معمارية لحمل الثقل وإنما وظيفتها جمالية فقط.

انتقال الفنون فى العصر العباسى إلى أنحاء العالم الإسلامى :

ثانياً : شمال أفريقيا :

مسجد القيروان :

يظهر تأثير الفنون العباسية فى العالم الإسلامى فى شمال أفريقيا فى نموذج معمارى يمثل المسجد الجامع بالقيروان أو مسجد عقبة كما يطلق عليه ، الذى بناه عقبة بن نافع عندما كان والياً على المغرب فقام بتأسيس مدينة القيروان ، " وفى عام (٤٤ هـ – ٧٠٣ م) استقر حسان بن نعمان فى مدينة القيروان وقام بإصلاح وتجميل المسجد ثم قام بشر بن صفوان بأمر من الخليفة هشام بتوسيع المسجد، وذلك بإضافة حديقة كبيرة إلى الشمال من المسجد ، وكانت ملكاً لبنى فهر فاشتراها بشر وأضافها إلى المسجد كما أنشأ صهريجاً فى صحن المسجد يعرف اليوم باسم " الماجل القديم " ثم أقام فوق البئر الموجود فى الحديقة مئذنة تقع على محور الحائط الشمالى للمسجد وكان فيما بين عامى (١٠٥ – ١٠٩) " [2].

وقد أنشأ مسجد القيروان على نظام المسجد النبوى بالمدينة المنورة المربع التخطيط ذى الصحن المكشوف ، والمسجد عبارة عن شبه مستطيل يتوسطه صحن مربع مكشوف لتجديد الهواء وتلطيف الجو داخل المسجد ولاستيعاب كثرة عدد المصلين أيام الجمع والأعياد .

---

(١) المقريزى : مرجع سابق، ص ٣١٦ .

(٢) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام : مرجع سابق، ١٩٨٧.

ويـــتميز الصحن باستيعابه لأكثر من أسلوب معماري فنلاحظ في العقود التي تحــف بالصــحن من جهة الشمال أنها محمولة على أعمدة ، كما أنها متنوعة ما بين عقــود مدببة وعقود على شكل حدوة الفرس ، أما في جهة الجنوب والشرق والغرب نجــد أن العقــود محمولة على دعائم مربعة ، والعقود منها ما هو محمول على أعمدة مزدوجة ومنها ما هو محمول على عمود واحد.

والمسجد من الداخل يحوي عدداً كبيراً جداً من الأعمدة تذكرنا بمسجد قرطبة الكــبير الــذي يتميز بغابة أعمدته التي " يلتقي الزائر فيها بالأبدية " كما يقول روجيه جــارودي ، ومســجد القيروان يتضمن بداخله ٤١٤ أربعمائة وأربعة عشر عموداً تحصر ، بيــنها سبعة عشر رواقاً ، وأغلب الأعمدة من طرز قديمة مختلفة أعيد استخدامها بعد تهــدم مــبانيها الأصــلية كالطراز الروماني والبيزنطي ويؤكد جورج مارسيه :" أن بعــض هذه الأعمدة من العصر الإسلامي وذلك لأنها تحمل كتابة كوفية بارزة لكلمات لا إله إلا **الله** وأعمدة أخرى تحمل كلمات محمد رسول **الله** "[1].

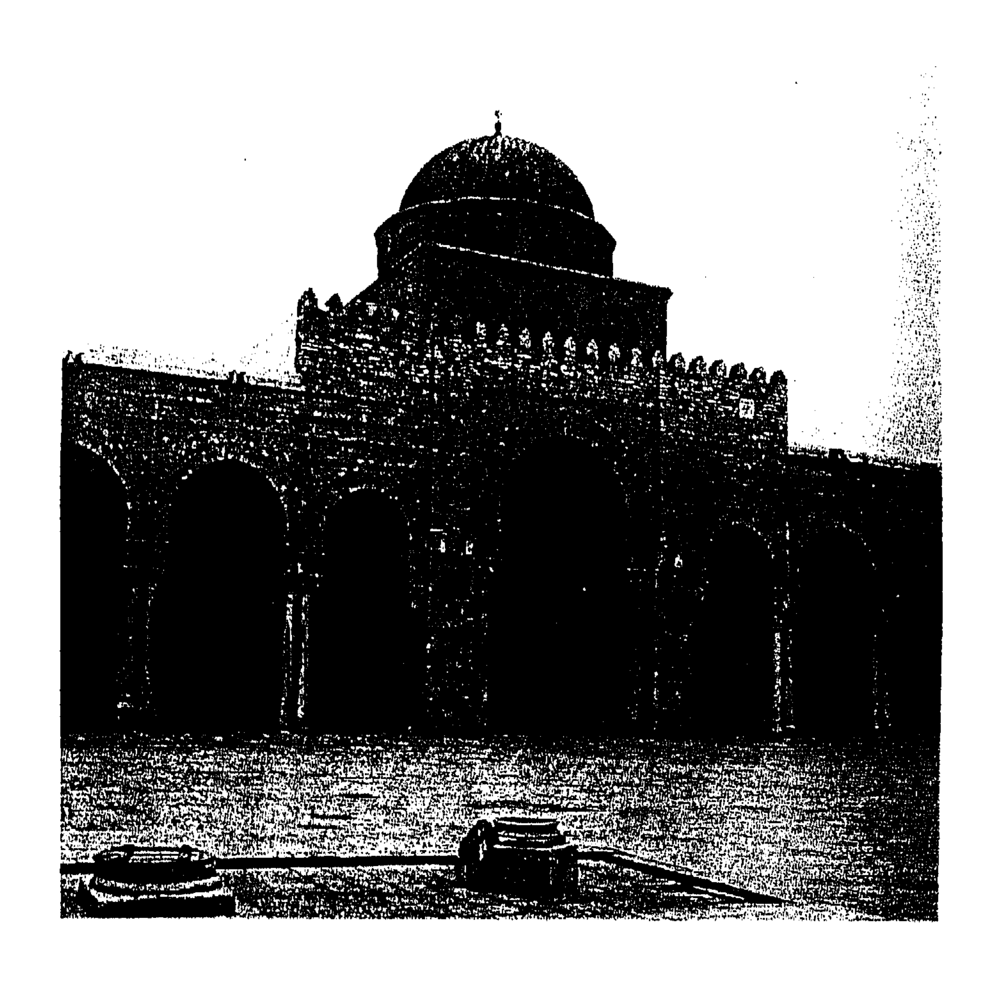
وأكــبر الأروقة على الإطلاق رواق القبلة الذي يمتد أفقياً لاستيعاب صفوف المصــليين الأفقية ، ويوجد المحراب الذي أعيد صنعه في عهد " زيادة **الله** " الحاكم الــذي ينســب إلى أســرة الأغالــبة والــذي أعاد تشييدالمسجد وتجديده مع الاحتفاظ بالمحراب القديم الذي بناه " عقبة بن نافع " فأضاف فوقه المحراب الجديد المكون من رخــام أبيض مفرغ بتصميمات متنوعة،كما يحوي كتابات تاريخية ، وشكله الخارجي يمــثل حــنية نصــف دائــرية مفرغة تعلوها نصف قبة يحملها عمودان من الرخام البرتقالي المحمر .

المئذنة :

تــتميز مــئذنة مسجد القيروان بشكلها وطرازها المكعب المختلف عن المآذن الاســطوانية المعــتادة ، كما أنها تعتبر أقدم مئذنة في تاريخ المساجد وتتميز بارتفاع

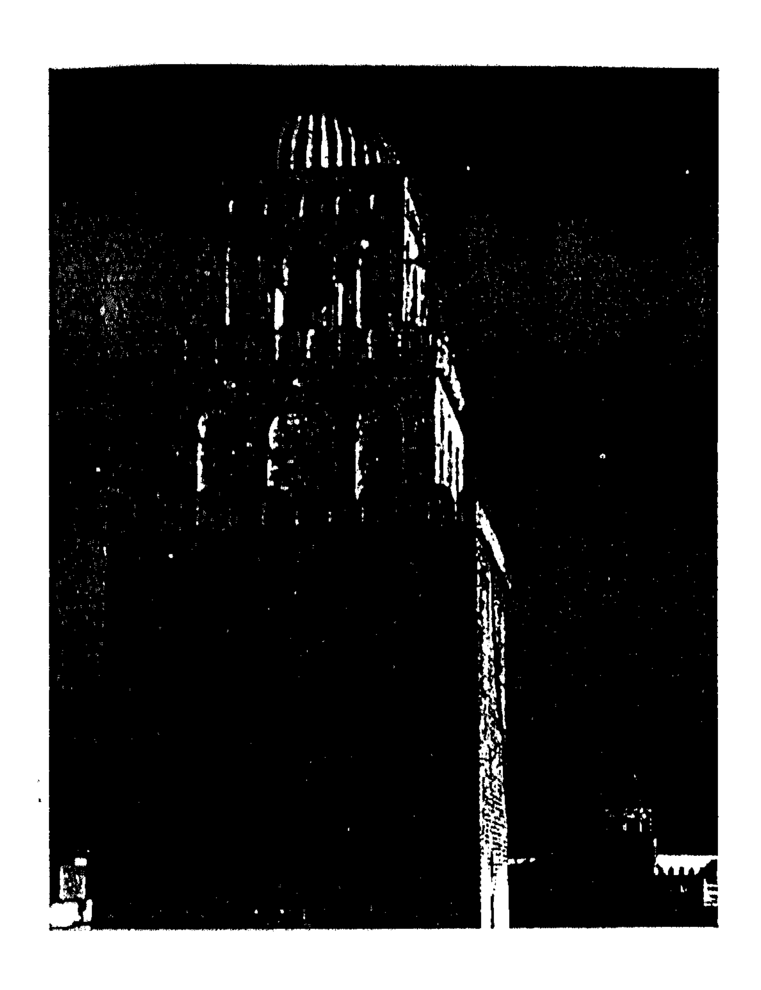
---

(1) Georg Marcais : Manual d'art muslman , part 1 larous Group Paris 1926 P.27, 28.



شكل (١١)

مسجد القيروان الذى بناه سيدى عقبة بن نافع فى المغرب العربى.



شكل (١٢)

مئذنة مسجد القيروان أقدم مئذنة مكعبة فى التاريخ ويبلغ ارتفاعها ٣١ متراً.

شاهق وقد انتشرت المآذن المكعبة بعد ذلك فى بلاد المغرب العربى وأسبانيا والعراق كطراز متنوع ومختلف عن طراز المآذن فى العمارة الإسلامية .

ومــئذنة ســيدى عقــبة بالقيروان أقيمت فى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك عندما أمر بتوسيع المسجد عام (١٠٥ هــ – ٧٢٣ م) " [١].

ويبــلغ ارتفاعها حوالى ٣١ مترًا تمثل ثلاثة طوابق مربعة تقل كلما ارتفعنا لأعلى،وتعلو المئذنة قبة ترتكز فوق الطابق الثالث الأعلى .

جامع الزيتونة بتونس :

ويعتــبر جامع تونس معاصراً لجامع القيروان وإن كانت بدايته متأخرة بعض الشــىء،حيــث إن مديــنة تونس بنيت كبديل للعاصمة القديمة قرطاجة لتكون قاعدة بحرية مساعدة للقاعدة البرية فى القيروان ، وهكذا كان جامع الزيتونة من بناء منشئ المدينة " حسان بن النعمان " الذى جدد جامع القيروان فى نفس الوقت عام (٨٤ هــ – ٧٠٢ م) ثم أنه كان موضع اهتمام والى إفريقيا " عبد **الله** بن الحباب" الذى جدده عــام (١١٤ هــ – ٧٣٢ م) ، وحسب رواية بعض المؤرخين كان المسجد موضع تغيير تام فى عهد أبى إبراهيم أحمد [*] (٢٤٩ هــ – ٨٧٣) "[٢].

وقــد تعــرض المســجد لتغييرات كثيرة جداً فى عهود متلاحقة ولكنه احتفظ بتصــميمه المعمــارى الأول،وهو يشغل مساحة مستطيلة أفقية أيضاً كما فى مسجد القيــروان ، كما يتوسطه صحن مربع مكشوف تحوطه الأروقة من كل جانب وأكبرها وأوســعها وأعلاهــا رواق القبــلة أو رواق المحــراب،وأمامــه مربع تعلوه القبتان الموجودتا ن بالمسجد وهى القبة الأولى التى بنيت عام (٢٥٠ هــ : ٨٦٤ م) ،و القبة الثانية فى نهاية الرواق الأوسط الملاصق لصحن المسجد ، والأعمدة التى تحمل القبتين عبارة عن أعمدة مختلفة الألوان بخلاف الأعمدة الرخامية البيضاء .

---

(١) ابن الأثير: الكامل فى التاريخ ، ج ٧ ، ص ٤٥ .

(*) سادس حكام أسرة الأغالبة التى حكمت فى شمال أفريقيا .

(٢) ســعد زغــلول عبد الحميد : العمارة والفنون فى دولة الإسلام ، منشاة المعارف، الإسكندرية ، بدون تاريخ، ص ٢٩٩ .

ويوجد نص تاريخى مدون على مربع أسفل القبة التى أمام المحراب "**بسم الله الرحمن الرحيم** أمـــر بعملـــه الإمام المستعين بالله أمير المؤمنين العباسى طلب ثـواب الله وابتغاء مرضاته ، على يدي مولاه عام ٢٥٠ هــ [**يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين بالقسط شهداء لله**][1] صنعه فتح "[2].

و عقـــود المسجد محمولة على أعمدة متنوعة الطرز ترجع إلى مبانى قديمة وهى أعمـــدة رخاميـــة بيضـــاء أما الأعمدة الموجودة بالرواق الأوسط فهى رخامية حمـــراء تعـــلوها عقود على شكل حدوة الفرس وتحوطها من الجانبين كتابات كوفية . والقـــبة أعلى رواق القبلة مضلعة ترتكز على جسم أسطوانى به نوافذ على شكل عقود نصـــف دائـــرية . والمحـــراب عبارة عن حنية دائرية مجوفة ناتئة عن الحائط على شـــكل حـــدوة الفرس ، ويكتنف المحراب من الجانبين عمودان من الرخام وللمسجد ثلاثة عشر باباً وهو يعتبر من المساجد الشهيرة بعد مسجد القيروان ومسجد قرطبة .

ثالثاً : انتقال تأثيرات الطراز العباسى إلى إيران وخراسان فى عهد الدولة البويهية :

وفى عهد الدولة الغزنوية فى أفغانستان وفى عهد الدولة السامانية فى بخارى وســمرقند . مثـــلما كان الطراز العباسي واسع الانتشار غرباً فى أفريقيا ومصر فإنه أيضـــاً كان واسع الانتشار شرقاً فى إيران وخراسان فى عهد الدولة البويهية الحاكمة فى إيـــران جـــنوب بحر قزوين الذين ضموا أجزاء من العراق إلى مملكتهم ، ورغم فـــرض نفوذهـــم السياسى على أجزاء من العراق إلا أنهم كانوا يدينون بالولاء الدينى الـــروحى للخـــليفة العباسى ، وقد ازدهرت الثقافة والفنون فى عهد البويهيون وامتزج الفـــن الإسلامى العباسى بالفن الإسلامى الفارسى وظهر من خلال هذا الامتزاج نتاج ثـــالث مستمد من الفنين ومختلف عنهما ومتشبع بالأساليب الفنية والمعمارية العباسية مع تأثيرات من التراث المحلى .

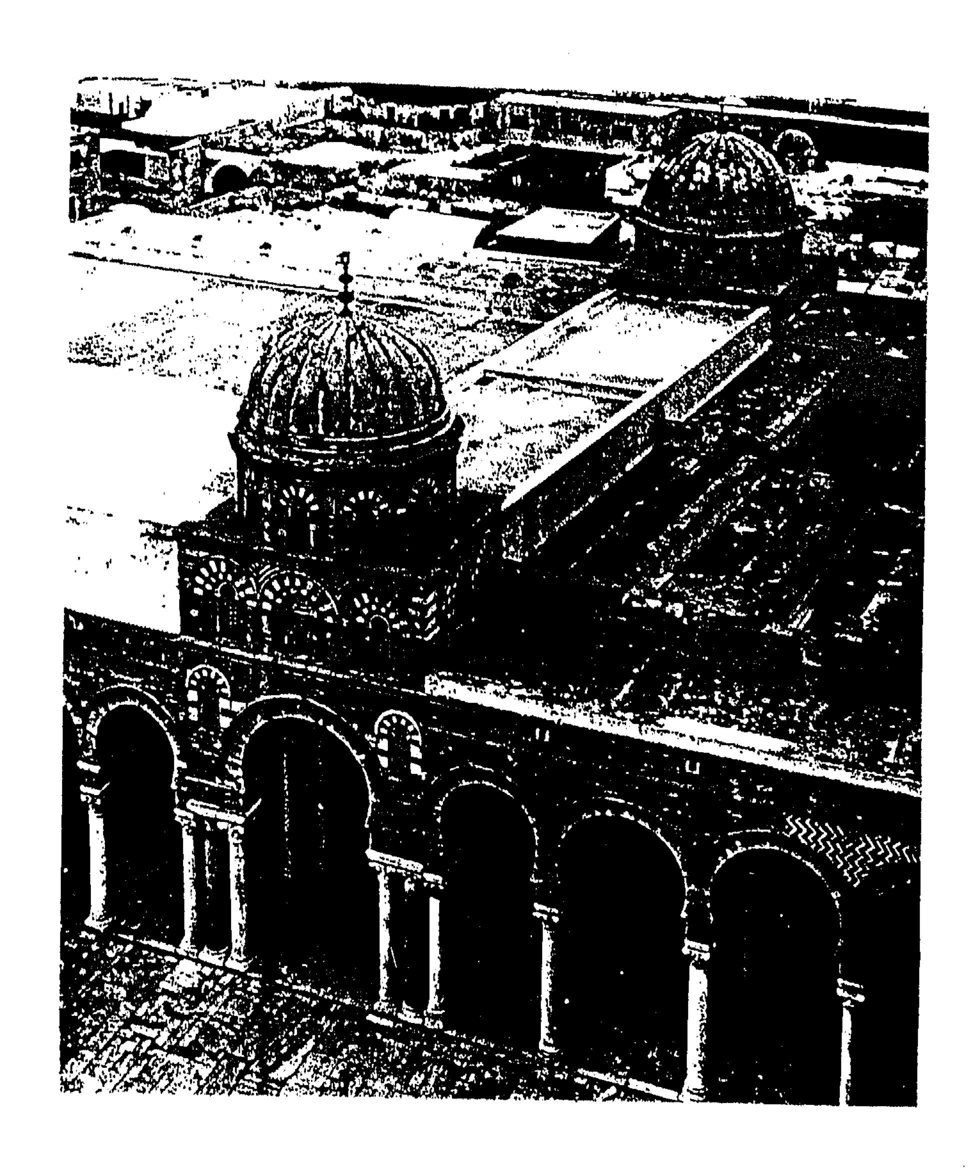
مسجد مدينة نايين بالقرب من مدينة يزد (٤ هـ - ١٠ م) :

وقـــد ظهرت نماذج معمارية فى عصر البويهيون تؤكد هذا المزج الإبداعى بيـــن الطـــراز المحلى ، ولا يزال حتى الآن فى إيران مسجد مدينة نايين الذى يعتبر مثالاً معمارياً قائماً يشهد باستلهام طراز العمارة الإسلامية ذات الصحن المكشـــوف

---

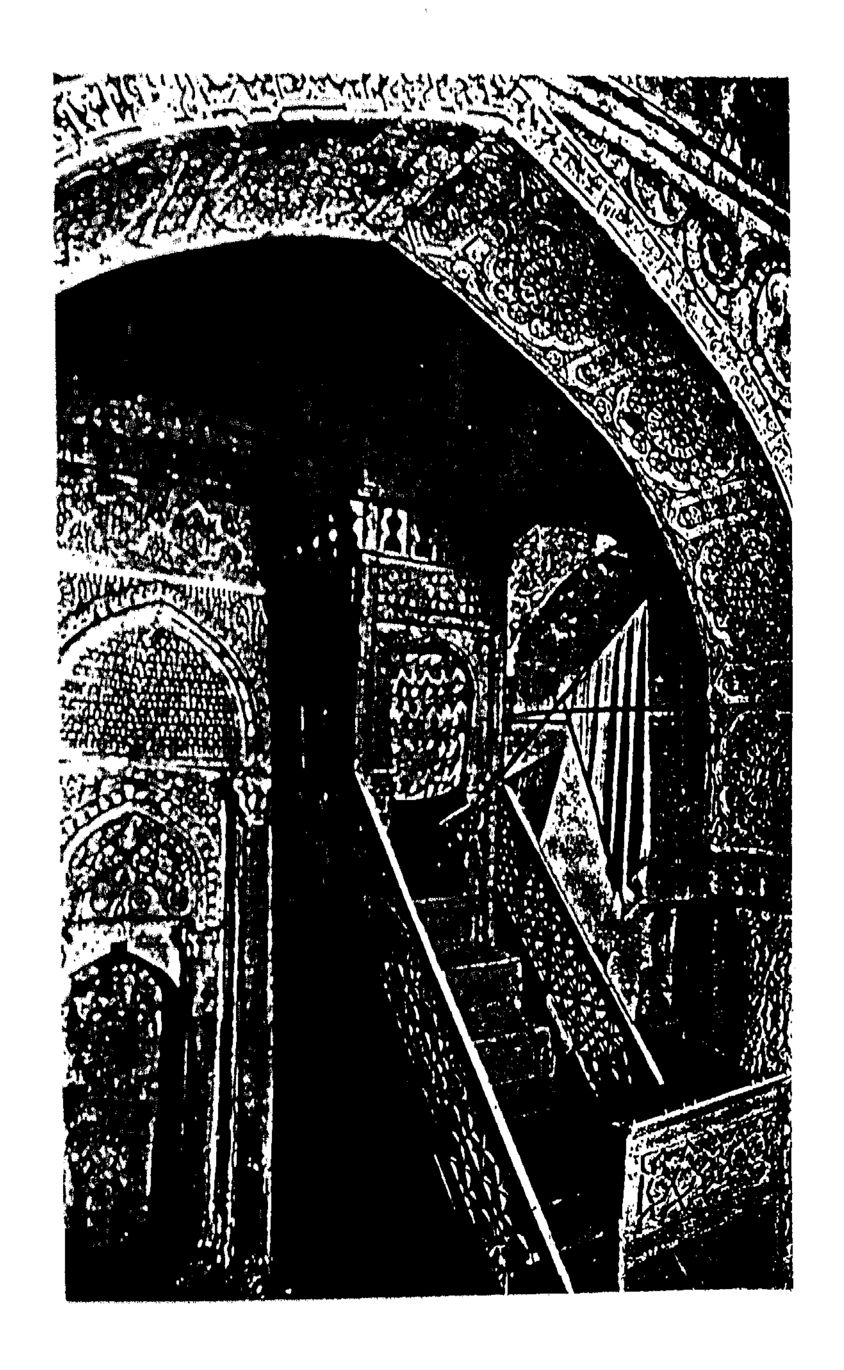
(١) سورة النساء: الآية ١٣٥.

(٢)G . Marcais : IPID . P . 73 .



شكل (١٣)

جامع الزيتونة بتونس الذى بناه حسان بن النعمان.



شكل(١٤)

مسجد مدينة نايين نموذج للوحدة والتنوع فى إيران فى العصر العباسى.

المحـــاط بالأروقـــة ، كمـــا يشـــهد باستلهام أساليب التصميم النباتية العباسية فى ســـامراء ، والطولونيـــة فى القاهرة المنفذة بالحفر البارز والغائر على الأعمدة والأسطح وبواطـــن العقـــود ، كمـــا يتميز بالكتابة الكوفية البارزة والمحفورة كشريط حول الحواف الخارجية للعقود .

كما يتميز أيضاً هذا المسجد بالثراء الزخرفى والغزارة فى استخدام التصميمات النباتية فى تغطية الأسطح والجدران،فيلاحظ به زخارف من العناصر النباتية المحورة داخل إطارات هندسية .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة السامانية :

(٢٦٠ – ٣٨٩هـــ) (٨٧٤ – ٩٩٩م) :

كـــان عصـــر الدولـــة الســـامانية يعتبر من أهم وأزهي العصور في إيران ثقافياً وحضارياً وفنياً حيث كان اهتمام الحكام بالعلم والفن والأدب والشعر اهتماماً كبيراً.

وكان مركز الدولة السامانية الأول مدينة بخاري ثم سمرقند ثم استطاعوا بعد ذلك بسط نفوذهم علي إقليم خراسان شمال أفغانستان.

وقـــد ظهـــرت الـــتأثيرات الفـــنية العباســـية في أغلب الإنتاج الفني في العمارة والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة لها، كما ظهرت في أساليب التصميمات الجصية وفـــي أنـــواع الفـــنون المختـــلفة كالخزف والنسيج في تركستان وخراسان ونيسابور. كذلك ازدهر الخط الكوفي وظهر كعنصر جمالي علي الأواني الخزفية.

العمارة السامانية (ضريح إسماعيل الساماني) :

لـــم تتبق نماذج معمارية من عصر الدولة السامانية إلا بعض العمائر القليلة منها نمـــوذج معماري في إقليم بخاري لا يزال قائما حتي اليوم،يمكن من خلاله استنباط الطرز والأســـاليب المعمارية والتصميمات النباتية والهندسية حينذاك، وهو يمثل ضريح إسماعيل ابـــن أحمد الساماني أحد حكام الدولة السامانية، والبناء في مجمله مربع التصميم، تعلوه قبة نصـــف دائـــرية مكونـــة مـــن قوالب الطوب المحروق،يحيط بها أربعة قباب صغيرة في الأركـــان الأربعة وظيفتها جمالية فقط وقد استخدم الطوب المحروق كعنصر أساسي في

تغطيـة جـدران الضريح من الداخل والخارج في تنوع إيقاعي متوازن، وفي ترتيب فني إبداعي غير مسبوق.

ومدخـل الضـريح عبارة عن عقد نصف دائري يكتنفه عمودان، باطنه مزخرف بوحـدات متبادلة من الطوب المحروق، بداخله عقد آخر صغير يعلو المدخل مباشرة وفي أعـلي الحوائـط الأربعة إفريز محيط بالبناء مقسم إلي أربعين عقداً صغيرًا مفرغاً ومفتوحاً نصـف دائـري يكتـنفه عمودان صغيران،ويحيط بكل عقد إطار مستطيل وبالإضافة إلي الوظيفـة الزخـرفية لهـذه الفـتحات الصغيرة المعقودة، فإنها تعمل علي إدخال الضوء عن طريق فتحاتها إلي المكان .

وهـذه الأسـاليب المعماريـة فـي استخدام الطوب المحروق في تشييد وزخرفة الجـدران – وتشييد القباب تعتبر إبداعًا مبتكرًا في عهد الدولة السامانية،انتقل بعد ذلك إلي بلاد آسيا الوسطي والهند كما ظهر بعد ذلك في إيران في عصور لاحقة.

(ضريح جنبادي قابوس):

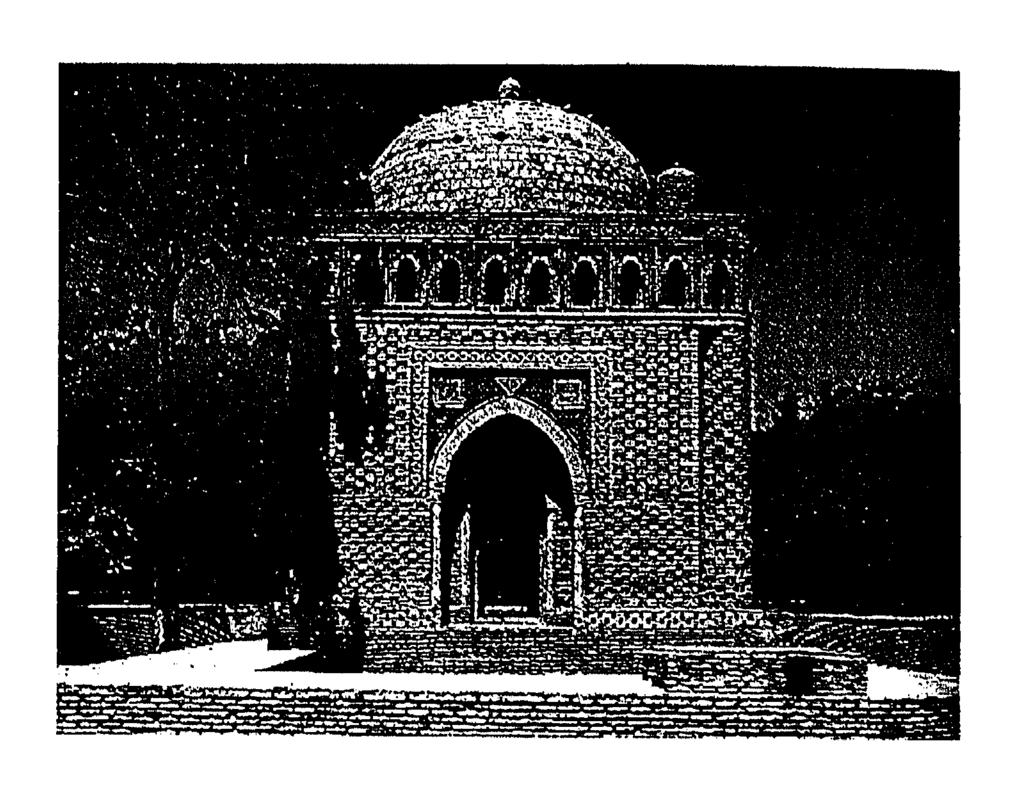
نموذج آخر لضريح يعتبر بناؤه تصميمًا معماريًا مبتكرًا ظهر لأول مرة أيضاً في شـمال غـرب نيسابور، وهو يشبه إلي حد كبير المنارة أو المئذنة في العصور الإسلامية التالية، كما يشبه البرج ذ القمة المدببة.

" وقـد شـيده حاكم إقليم جرجان "قابوس" ليستخدم كضريح،وشكله يوحي بأشكال المـآذن خاصـة وأن ارتفاعـه يبلغ ٥٠ مترًا تقريبًا، جسم البناء المعماري مضلع الشكل قاعدتـه نجميـة يبـلغ قطرها ١٥ مترًا، كما تتكون قمته من بناء مخروطي الشكل ذي قمة مدببة "(١) .

وهذا البناء يعتبر من النماذج الإبداعية غيرالمسبوقة في العمارة الأولي في إيران في عهد الدولة السامانية. لتميز شكله المعمارى الجمالى عن النماذج المماثلة له

---

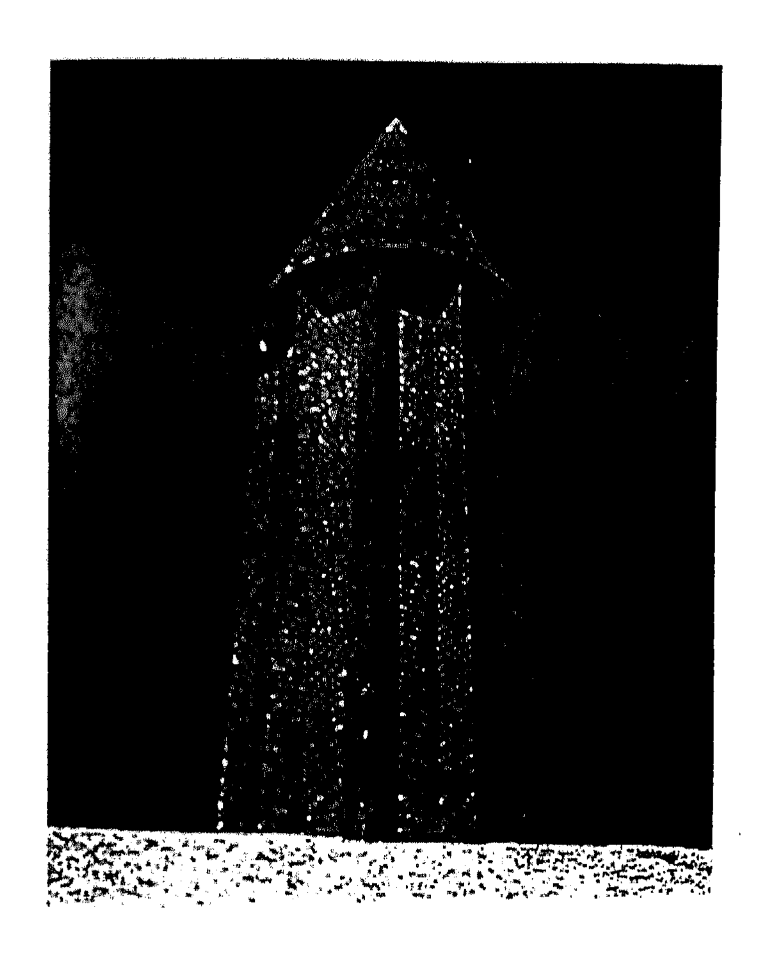
(١) نعمت اسماعيل : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢، ص ٩٣ .



شكل (١٥)

ضريح السلطان أحمد السامانى فى بخارى

نموذج لاستخدام الطوب الآجر فى البناء والزخرفة .



شكل (١٦)

ضريح جنبادى قابوس ذو القمة المدببة – جرجان يعتبر تصميماً فريداً ظهر فى غرب نيسابور.

النحت البارز والغائر في التصميمات المعمارية :

يظهـــر من بعض النماذج الزخرفية المعمارية التي عثر عليها في نيسابور تطور الـــزخارف المعماريـــة فـــي عصر الدولة السامانية وتأثرها بالفنون الزخرفية العباسية في ســـامراء والطولونيـــة فـــي القاهـــرة،ممـــا يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في العناصر الفنية المعماريـــة، وهي عبارة عن زخارف نباتية مجردة تحيط بها أشكال هندسية نجمية تحصر بيـــنها تفـــريعات من الوحدات النباتية المجردة والمحولة إلي أشكال منتظمة لينة بالإضافة إلي بعض الأشكال الهندسية.

الخزف :

أصـــبحت ســـمرقند فـــي عهد الدولة السامانية مركزًا من مراكز صناعة الخزف المرسوم بزخارف محفورة،كما اشتهرت أيضا نيسابور بالأواني الخزفية المميزة بزخارف نـــباتية وحيوانيـــة وكـــتابات عـــربية كوفية، منفذة بأسلوب الشكل والأرضية،حيث تأخذ الأرضـــية لونًـــا فاتحًـــا كـــالأبيض مثلاً،والتصميمات تأخذ لونًا متباينًا مع الأرضية وذلك لإظهار الشكل والأرضية.

ومـــن الجدير بالذكر أن الكتابات العربية استخدمت كعناصر فنية علي الخزف في خراســـان وســـمرقند حيـــث تمثل أشرطة كتابية تلتف حول الطبق الخزفي،بالإضافة إلي العناصـــر النباتية في وسط الطبق ولم يظهر في نيسابور الخزف ذو البريق المعدني الذي اشتهر في العصر العباسي في العراق ومصر.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة الغزنوية في أفغانستان والهند :

" كـــانت ولاية غزنة (أفغانستان) تحت حكم الأتراك الذين استطاعوا الاستقلال السياســـي عـــن الدولة العباسية كما استطاعوا في عهد السلطان محمود الغزنوي بسط نفوذهـــم عـــلي أقليم البنجاب في الهند، وقد شجع السلطان محمود الغزنوي الثقافة والآداب

والفـنون في بلاطه حتي أصبح يقال إن (الفردوسى) الشاعر الفارسي أتم كتابه مخطوط الشاهنامة المعروفة بكتاب الملوك في عهده وتحت رعايته عام (٤٠٠هـ - ١٠١٠م)" [١].

العمارة :

وقـد بني السلطان محمود الغزنوي مسجدا لم تبق آثاره إلى الآن وإنما تبقي منه منارة برجية لا تزال قائمة حتي الآن، كما توجد منارة برجية أيضا تنسب للسلطان مسعود الـثالث، يظهـر تأثرها المعماري بضريح (قابوس) البرجي من خلال البدن المضلع إلا أنهـا تـتميز بالـثراء الزخرفي من خلال استخدام الطوب المحروق (الآجر) في تكون التصميمات التي تغطي السطح الخارجي في شكل مربعات دقيقة بارزة وغائرة كما يحوي الجـزء العـلوي شـريط زخـرفي قوامه كتابات كوفية تنتهي بتصميمات نباتية وهندسية مضفرة.

الوحدة والتنوع بين العصرين الأموي والعباسي :

لقـد تميـز العصر الأموي ببداية تكوين الطابع المتفرد في الفن الإسلامي، وبداية البحث عن شخصية الفن الإسلامي المتميزة وبلورتها في صيغ فنية متفردة ومبتكرة.

أمـا فـي العصر العباسي، فقد أصبح للفن الإسلامي طابع جمالى متفرد وسمات مميـزة ومتنوعة في نفس الحين، كما أصبح للفن الإسلامي طابع عالمي، من خلال انتقاله إلـي جميـع الـبقاع التي انتمت للدولة العباسية شرقاً وغربًا، كما تبلور إلي طراز جمالي خـاص مـتفرد وهـو طراز سامراء الذي تميز بالتصميمات النباتية في ثلاثة مراحل من مراحل التجريد الفني.

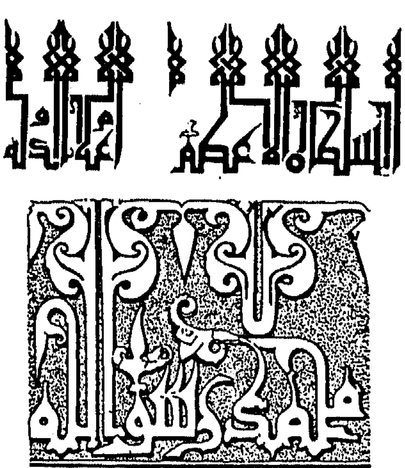
وكمـا أن الإسـلام كحضارة تستوعب كل التنوع في الثقافات واللغات والأشكال والألوان ليمزج كل ذلك في صياغة موحدة.

يظهـر التـنوع من خلال الوحدة في انتقال الفن الإسلامي من الطراز الأموي في دمشـق إلـي الطـراز العباسـي في العراق ومروره واستلهامه للفنون السورية والفنون العراقية.

---

(١) نعمت اسماعيل : مرجع سابق، ص ٩٦ .





مـــنارة مســـجد محمود الغزنوى – منارة برجية ذات بدن مضلع مغطاة بتصميمات بالطوب المحروق.

وتبلوره في صياغات فنية ذات شخصية متفردة مثل التصميمات (المزهرة والمورقة) النباتية التي ظهرت في العصر الأموي،ثم تطورت في طرز سامراء وتبلورت وامتدت إلي القاهرة في الطراز الطولوني ثم إلي إيران وخراسان وأفغانستان والهند وامتزجت بالفنون المحلية وتبلورت حتي أصبحت لها شخصيتها الإبداعية المميزة.

كما ظهرت عناصر معمارية وتصميمات نباتية وهندسية تنتمي إلي أواسط آسيا، خاصة مع الحكام الأتراك الذين استعان بهم العباسيون فى وظائف الحكم، كما ظهرت طرق وأساليب فنية وتقنية مثل طريقة الحفر البارز والغائر علي الحجر والجص والخشب، وتعتبر هذه الأساليب النواة الأولي لتطور وبلورة التصميمات الإسلامية في العصور اللاحقة التي حملت قيماً جمالية وأساليب فنية، وأبعاداً روحية أصبحت مميزة للفن الإسلامي إن لم تكن أهم ما يميزه.

والمعروف أن الطراز العباسي كان واسع الانتشار في البلدان والأقاليم والولايات الإسلامية في العراق وفي مصر في العصر الطولوني، وفي إيران في العصر البويهي وفي خراسان في عصر الدولة السامانية وفي أفغانستان في عصر الغزنويين.

مما أضفي سمات العالمية والتنوع علي عناصر الفن الإسلامي المعمارية والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة للعمارة أو التى تعلو أدوات الاستخدام تبعاً لتنوع الفنون المحلية في هذه الأمصار وامتزاجها بالفن الإسلامي الوافد عليها من دولة الخلافة، ورغم كل هذا التنوع المعرفي والتاريخي والحضاري إلا أن هناك وحدة شاملة تغلف هذه السمات بغلالة رقيقة وتوحدها في إطار كلى شامل، ويمكن القول إن سبب هذه الوحدة وأهم عناصرها علي الإطلاق هو التوحيد في الإسلام الذي جمع كل تنوع واستوعب كل اختلاف لغوي وثقافي ومكاني وزماني في وحدة واحدة، ثم تأتي اللغة العربية لغة القرآن ولغة الإسلام كحضارة لتكون أحد عوامل الوحدة في الحضارة الإسلامية بعامة.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي في الأندلس (١٣٨ - ٤٢٢ هـ / ٧٥٦ - ١٠٣١ م) :

استطاع المسلمون إقامة دولة إسلامية مستقلة في إسبانيا وأصبحت مدينة قرطبة عاصمة هذه الدولة، هذا " بعد أن وصلت الطلائع العربية إلي الأندلس بعد عبورهم البحر فقد انطلقوا من سبته في المغرب ونزلوا في الجهة المقابلة عام ٩١هـ - ٧١٠م [١] ".

وعندما استصرخ طارق بن زياد جنوده وجيش العدو يقدر وقتذاك بمائة ألف رجل وقال فيهم: " أيها الناس أين المفر؟ البحر ورائكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر " [٢] .

بعدها تم فتح الأندلس في رمضان عام (٩٢هـ - ٧١١ م) وبعدها تم فتح قرطبة وطليطلة وأصبحت الأندلس منذ ذلك الحين تابعة للخلافة الأموية في دمشق.

وفي سنة ثمان وثلاثين ومائة دخل عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان الأموي إلي الأندلس وامتدت أيامه، وبقيت الأندلس في يد أولاده إلي ما بعد الأربعمائة "[٣].

وفي ذلك الحين (١٣٩هـ - ٧٥٦ م) قدر لعبد الرحمن بن معاوية أن يقيم ملكه من خلال تكوين دولة أموية عربية في الأندلس، في نفس الوقت الذي كانت قائمة فيه دولة الخلافة العباسية في بغداد.

وتوالي الحكام الأمويون فبعد (عبد الرحمن بن معاوية) جاء (هشام بن عبد الرحمن) ، ثم (الحكم بن هشام) ، ثم (محمد بن عبد الرحمن)، ثم (المنذر بن محمد) ، ثم (عبد الله بن محمد) حتي جاء (عبد الرحمن الثالث الناصر لدين الله) الذي ازدهرت قرطبة في عهده وأصبحت تضارع بغداد وتفوقها في الازدهار الثقافي

---

(١) عبد الحكيم الذنون: آفاق غرناطة، ط١، دمشق ، دار المعرفة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨، ص١٣٠.

(٢) المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الجزء الأول، ص ٢٢٥.

(٣) جلال الدين السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص ٢٦٠.

والحضـــاري، وأصـــبحت مركـــزاً للحضـــارة العـــربية الإسلامية ومركزاً للثقافة والفكر والإشعاع الحضاري الذي امتد إلي أوروبا حينذاك والعالم أجمع.

تشـــهد بذلك الحضارة العالمية التي أسسها المسلمون الفاتحون ، والنهضة الثقافية الـــتي قـــامت علي عاتقهم، وتخطيط وبناء المدن وعمرانها بعد ذلك مثل طليطلة وإشبيلية وغـــرناطة... الـــتي اعتبرت علي مر التاريخ مظاهر حضارية تؤكد السيادة الإسلامية في العـــالم الغـــربي، كمـــا تشـــهد أن الإسلام هو دين صناعة الحضارة وازدهارها وتكوينها وبـــنا ها وإيجادهـــا من عدم، وتشهد أيضا أن الإسلام ما دخل أرضاً وخرج منها، وحتي عـــندما خرج العرب من الأندلس فقد تركوا الإسلام يحيا بين ربوعها حتي الآن من خلال أهلها الأسبان المسلمين.

يقـــول مـــانويل جوميت مورينو : " إن الفتح الإسلامى فى الأندلس كانت له أهمية كبرى بالمقارنـــة بالفتوح الأخرى التى عرفتها إسبانيا، وظل تأثيره ممتداً حتى الآن، حيث صبغ إســـبانيا بالصبغة الشرقية، وأوقد فيها الشعلة التى أضاءت الغرب فكانت سببا فى انطلاقة النهضة الأوروبية "(١).

العمارة في العصر الأموي في الأندلس :

مسجد قرطبة الكبير (١٦٩هـ - ٧٨٥ م) :

" بـــدأ بناء مسجد قرطبة الكبير عبد الرحمن الداخل ودام بناؤه ١٢ شهراً ثم شيد هشـــام الأول المـــئذنة ، وزاد عـــبد الرحمن الثاني أروقته ومحاريبه، ورفع محمد الأول مقصورته، وشيد عبد الرحمن الثالث منارته العظيمة عام ٩٥١ م،وزاد الحكم الثاني امتداد أروقـــته الأثنـــي عشـــر، وشـــيد إلي جانبه داراً ذات ثماني زوايا تعلوها قبة معقودة علي رخامات حلزونية الشكل، ومقصورة جديدة لها أقواس متقاطعة مفلطحة وقبب ذات أضلاع رائعـــة الشـــكل، وفي زمن الخليفة المنصور (محمد بن أبي عامر) زيدت أروقة الجامع فبـــلغت تســـعة عشـــر ، وفي كل رواق خمسة وثلاثون عموداً، وأحيط الجامع بسور ذي شرفات عالية، وواحد وعشرين بابا شامخاً وفي وسط الجامع حوض عظيم للوضوء"(٢).

---

(١) مانويل جوميت مورينو: الفن الإسلامى فى إسبانيا، ترجمة لطفى عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٨ .

(٢) محمد أسعد طلس: تاريخ العرب، المجلد الأول، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٣، ص ٢٥٨.

والـــتخطيط الأولي لمسجد قرطبة يسير وفق تخطيط المساجد الأولي في الإسلام ذات الصحن المكشوف والأروقة المغطاة،ويبلغ عدد الأروقة في مسجد قرطبة تسعة عشر رواقًــا،تتعامد بشكل طولي مع جدران القبلة،وهذا الأسلوب المتعامد للأروقة كان متبعًا في مسجد قبة الصخرة فى العصر الأموى فى فلسطين.

وتضـــم جدران المسجد أعمدة كثيرة جداً وصفها البعض بغابة من الأعمدة، يقول روجيه جارودي (*)عن أعمدة مسجد قرطبة : " في غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية"[1].

" وقـــد اتسع مسجد قرطبة حتي بلغت مساحته ١٨٦م × ١٢٨م وحل في الدرجة الثالثة بين أكبر مساجد العالم " [2].

ويتضـــمن المسجد ١٤٠٠ عمود من أقواس الدوائر ويتدلي من السقف المصنوع مـــن خشب الأرز ٤٧٠٠ مصباح من الفضة تضئ الصحن ، غير رواق طولى تتقاطع مع ثلاثة وثلاثين رواقًا عرضيًا "[3].

المحـــراب المكســو بالفسيفســاء ولا يـــزال يحتفظ برونقه ، وإبداعه الفريد حتي يصـــعب مقارنـــته مـــع أي محـــراب آخر، ويتميز بكتاباته الجميلة المحيطة بالعقد أعلي المحراب من خلال شريط كتابي باللون الأزرق علي الخلفية الذهبية، أما الإطار المستطيل فحروف الكتابة به باللون الذهبي بارزه علي الخلفية الزرقاء.

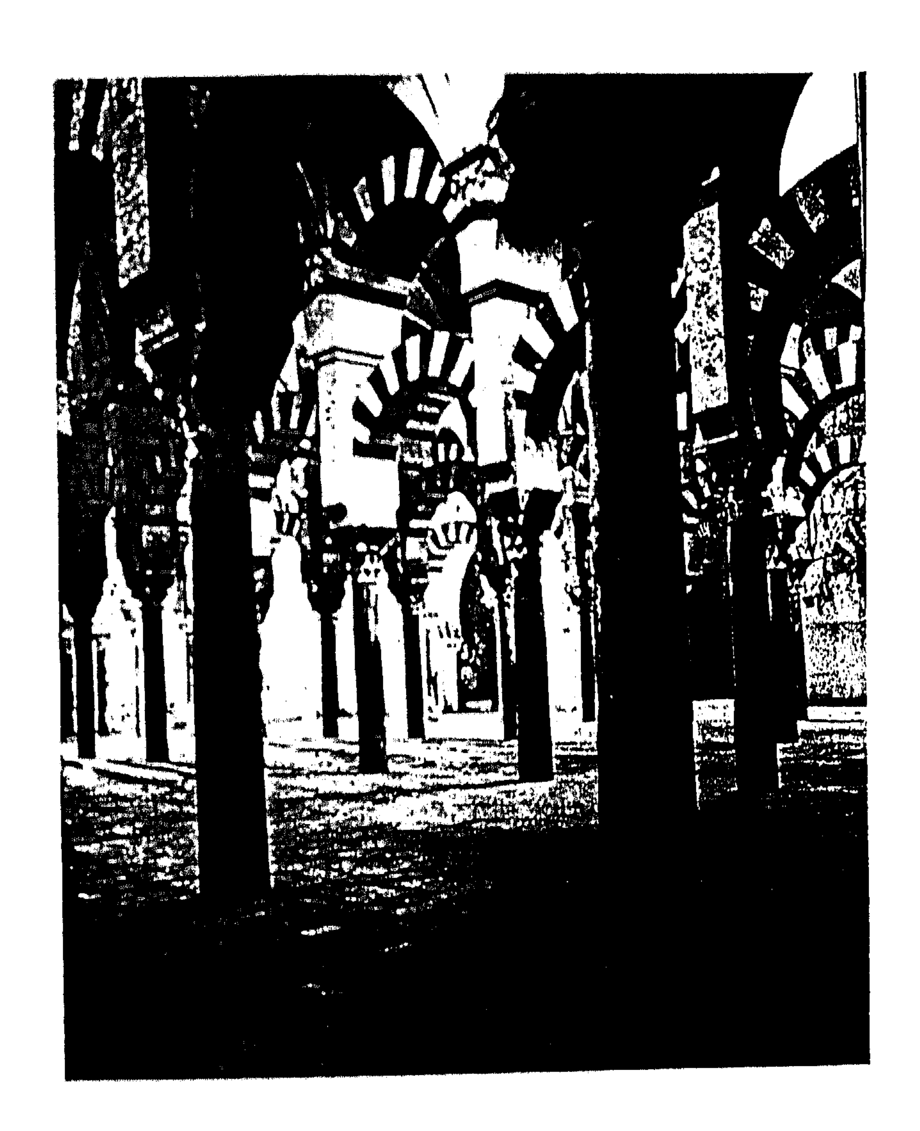
أمـــا القـــبة التي يمثل محيطها نجمة ثمانية وتنم عن عقلية إبداعية علي وعي تام بمقاييس الجمال الكونية الإلهية التي ضمنها الفنان المسلم عناصر تصميماته المجردة.

(*) فيلســوف ومفكـــر فرنسي عالمى كان من مؤسسى الحزب الشيوعي وبعد إسلامه تسمي رجاء **الله** جارودي، ألف العديد من الكتب مثل حوار الحضارات، الإسلام دين المستقبل، وعود الإسلام ، حفارو القبور.

(١) روجيه جارودي: الإسلام دين المستقبل، دار الإيمان للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص ١٤٢

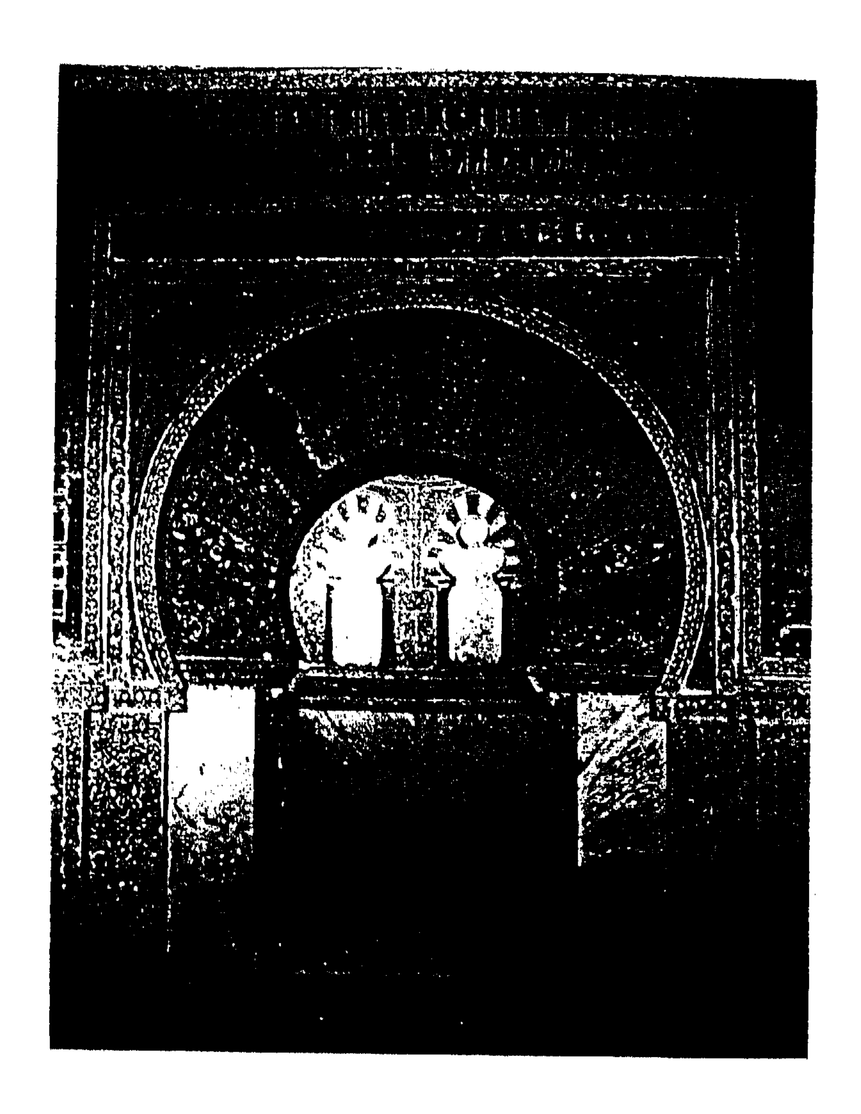
(٢) عـــلي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، ط١، لبنان، دار المدي للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص ٣٢٤.

(٣) زيجـــريد هونكه: شمس العرب تشرق علي الغـــرب، تعريب فؤاد بيضون وكمال الدسوقي، ط١، بيروت، ١٩٦٤، ص ٤٩٥.



شكل (١٨)

مسجد قرطبة الكبير. يقول روجيه جارودى: " إن مسجد قرطبة يحمل فى صرحه الرسالة الكونية للإسلام الأندلسى ففى غابة أعمدته يلتقى الزائر بالأبدية ".



شكل (١٩)

محراب مسجد قرطبة المكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه ويتميز بالكتابات الكوفية الرائعة فى الشريط الكتابى الأزرق ذى الخلفية الذهبية الرائعة المحيطة بالعقد والذى يقع أسفل منه شريط كتابى داخل إطار مستطيل باللون الذهبى على خلفية زرقاء، مما يحدث إيقاعاً بصرياً وتبادلاً جمالياً للشكل مع الخلفية.

" وقباب قرطبة ذات الأضلاع المتقاطعة مثلا فرديا وأصل في التكوين والإنشاء، فلقد بحث مؤرخو الفن في أصل هذه القباب فلم يعثروا علي مثل واحد أقدم في التاريخ من أمثلة قباب جامع قرطبة "(١).

" ومحراب الحكم الثاني المحوري يبدو بعقوده المتشابكة المحمولة على السواري المتراكبة وكأنها زخارف خيالية صنعتها يد ساحرة ويرجع ذلك إلي أن الفنان المسلم كان يعالج المواد الحاملة للزخرفة المعمارية بنفس الدقة والثبات اللذين يتبعهما حينما يستعمل المواد الأكثر طواعية والأرفع قيمة كالمنسوجات والمعادن الثمينة،فيسمو بها إلي أقصى حدود الجمال ، أو إلي صور صادقة للأنماط المثالية المرسومة في أعماق ذاكرته "(٢).

التنوع في إطار الوحدة في العناصر المعمارية في مسجد قرطبة :

١ -العقود :

ويحوي مسجد قرطبة الكثير من العناصر المعمارية المتنوعة الأشكال والأحجام والأنواع كأقرب مثل معماري يحمل مظاهر الوحدة والتنوع في العمارة الإسلامية فنجد تنوع (العقود) كعناصر معمارية مثل العقد نصف الدائري والعقد المسمي حدوة الفرس الذي ينتشر في المسجد كله بينما العقد نصف الدائري اقتصر في استخدامه علي العقود المرتفعة الحاملة للأسقف الخشبية، كما ظهر أيضاً العقد المفصص ذو الثلاثة والخمسة فصوص وهو المصنوع من الحجر ولم يكن يخدم الناحية الجمالية فقط بل أيضاً كانت له وظيفة إنشائية معمارية كحمل الثقل المعماري العلوي.

كما ظهر أيضاً في مسجد قرطبة العقد المفصص المنكسر ذو القمة المدببة، وأيضا العقود المتقاطعة المتشابكة التي تعمل علي توزيع ثقل القباب فوق الأعمدة، كما أن له مظهراً جمالياً بديعاً.

---

(١) عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس.

(٢) عبد العزيز الدولاتي: مسجد قرطبة وقصر الحمراء، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧ ، ص٦٨.

٢ - الأعمدة :

تضمن مسجد قرطبة العديد من الأعمدة القديمة المتنوعة المختلفة التي وظفت مع الأعمـــدة الجديـــدة ذات الطرز والتيجان المتنوعة وذات النسب الجمالية المتزنة والمتناسبة والمتنوعة في خاماتها وألوانها من الحجر إلي الرخام الأحمر المجزع والأخضر القاتم.

٣ - المحاريب :

يعتـــبر المحراب من أبدع وأبهي العناصر المعمارية والذي يجذب نظر الزائرين لـــلمكان سواء المسلمين أم غير المسلمين،وقد تزين المحراب بقطع صغيرة من الفسيفساء فـــي تصـــميمات نباتية وهندسية وكتابية، وأيضاً تضمن تصميمات رخامية بأسلوب الحفر الغائـــر. وبـــألوان زاهية في تنظيمات جمالية متناسبة ومحكمة،وحتي الآن وبعد أن تحول المسجد إلي كاتدرائية وتحولت مئذنته إلي برج ناقوس فإن المحراب وبقية المسجد لا تزال قائمـــة فـــي شـــموخ وكبرياء يشهد بعظمة حضارة أضاءت القرون الوسطي المظلمة في أوروبا حينذاك.

ومن الجدير بالذكر أنه حين هدم جزء من المسجد في القرن الخامس عشر لإقامة كاتدرائيـــة صاح شارلمان في بعض الرهبان المتعصبين " ما تبنوه يوجد مثله الكثير بينما ما تهدمونه لا يوجد له مثيل في العالم "(١).

وفـــي الـــنهاية فإن الحديث عن مسجد قرطبة الكبير يحمل عبق التاريخ الإسلامي المجيـــد، كما يحمل شجوناً في القلب،تشجيه وتخنقه في نفس الوقت الذي تبعث فيه الأمل المجيـــد الـــبعيد الذي يُبعث فيه من جديد موسي بن نصير القرن الواحد والعشرين وطارق ابـــن زياد وعبد الرحمن الداخل وعبد الرحمن الناصر لتصلصل من جديد أصداء النصر، وأصـــداء العلم في مجالس مساجد الأندلس وقرطبة وأشبيلية وغرناطة وجامعاتها ومكتباتها الـــتي ظـــلت لقـــرون مـــنارات للعلم وأصداء للإبداع والجمال في أوروبا وصقلية والعالم أجمع.

(1) Katherina Otto-Dorn, Albin Michel: L' Art de l'Islam, paris, 1961, p. 119.



شكل (٢٠)

العقود المتشابكة والمتراكبة في مسجد قرطبة الكبيرة

النحت البارز والغائر علي العاج :

اشتهرت قرطبة ومدينة الزهراء بصناعة العاج والتفنن في تصميمه وإنتاج أدوات للاستخدام كالعلب التي توضع بها المجوهرات والتي تحمل تصميمات دقيقة كما تحمل تقنية عالية من المهارة والدقة والثراء في العناصر والتصميمات،وأحياناً كانت تتضمن كتابات كوفية علي العاج،وكانت أساليب الحفر غائرة عميقة مما يبرز الشكل ويؤكده عن الأرضية.

النحت البارز والغائر علي الرخام :

يتجلي أسلوب النحت البارز علي الرخام في القطعتين المستطيلتين علي جانبي محراب مسجد قرطبة الكبير من الرخام وقد نفذ من خلال تصميمات لغصون وتفريعات وأوراق وسيقان نباتية وحلزونية مجردة ذات إطار تعكس مضامين جمالية من خلال دقتها ورقتها البالغة وعناصرها الدقيقة جدًا الملتفة والمتموجة والدائرية والتي تحتوي بداخلها وريقات رقيقة جدًا وأزهار ونباتات محفورة في الرخام وكأن مادة الرخام تحولت من خلال التصميم المتماثل في جانبيه إلي برواز من الدانتيل الرقيق جدًا،وكأن الخامة الصلبة تفقد خواصها وتصبح وكأنها قطعة من النسيج الحرير الناعم من خلال تصميماتها الرقيقة والدقيقة جدًا في الرخام، وكأن الخامة تسبح في غناء إيقاعي بصري يسمو بالروح إلي أعلي ذرا الجمال والسمو.

وتتجلي هذه الروح الجمالية لتظهر أيضاً في محراب مسجد قرطبة وفسيفسائه الثرية جدًا بالتصميمات، كما تتجلي في الزخارف الجصية علي جدران قصر الزهراء.

فن وصناعة المعدن :

تجلت صناعة الذهب والفضة والنحاس وتصميمه والحفر عليه وتفريغه من خلال صناعة المجوهرات الرقيقة جدًا والمصوغات النادرة،وهناك " صندوق للمجوهرات محفوظ في (كاتدرائية جيرون) ويحمل الصندوق اسم الخليفة الحكم الثاني وولده هشام

الثاني كما يحمل عام ٩٧٥، والصندوق منفذ عليه تصميمات من الخط الكوفي علي أرضية من التصميمات النباتية الملتفة "(١).

فن وصناعة الخزف :

تطورت صناعة الخزف خاصة في مدينة الزهراء التي وجد بها أواني وأطباق من صناعة بلنسية ومالقة وقرطبة تحمل تصميمات نباتية وكتابية ملونة علي خلفية باللون الأبيض.

فن وصناعة النسيج :

أزدهرت الأندلس ومرسية وأشبيلية والمرية بفن صناعة النسيج الحريري والديباج الموشي من خلال تصميمات هندسية، وحيوانية مجردة داخل إطر هندسية "ويذكر (الإدريسي) أن مدينة المرية كان بها ثمانمائة مصنع لنسج الأقمشة الحريرية الفاخرة"(٢).

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الفاطمي

(٣٥٨ - ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ - ١١٧١ م) :

ينسب الفاطميون إلي الإمام (علي ابن أبي طالب) وزوجه فاطمة الزهراء بنت رسول **الله** صلي **الله** عليه وسلم ، وقد استقرت الدولة الفاطمية في المغرب العربي علي أنها دولة الخلافة الإسلامية لما لها من مكانة خاصة باعتبار أصولها تنتمي إلي أهل بيت النبي صلي **الله** عليه وسلم، وقد ساعدت قبائل البربر التي تقطن شمال إفريقيا الدولة الفاطمية في توطيد أركان الحكم في بلاد المغرب أواخر القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي.

وانتماء الدولة الفاطمية لأهل بيت النبي صلي **الله** عليه وسلم أضفي الصبغة الدينية والروحية علي العصر الفاطمي بعامة والاتساع الجغرافي للفاطميين من المغرب

---

(1) Katherian Otto – Dorn : L'Artd'l Islam, Ibid, p. 123.

(٢) علي الجارم: قصة العرب في أسبانيا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص ١٢٢.

العـــربي في شمال إفريقيا إلي جزيرة صقلية، إلي الشام (سوريا ولبنان وفلسطين حالياً) إلي الحجاز واليمن ثم بعد ذلك إلي مصر والعراق.

وقـــد استقر أول خليفة فاطمي وهو عبيد **الله** المهـــدي في القيروان بالمغرب ثم مـــا لـــبث أن انتقل إلي الساحل الشرقي بالقرب من رباط سوسة الذي اتخذه الأغالبة قاعدة حربية عند دخول صقلية، وبني مدينته المهدية .

ويذكـــر ابـــن الأثيـــر: " أن المهدية كانت أول عاصمة فاطمية في المغرب بنيت كمديـــنة ملكية ورباط بحري فموقع المدينة الحصينة كان شبه جزيرة لها شكل كف متصل بـــزند، وقـــد أحيطت بأسوار عالية ذات أبراج قوية، واتخذ لها من جهة البر الغربي بابان عظيمان من الحديد، أشهرهما هو باب المصلي الذي ينفتح علي الطريق العام "(١).

كما أصبحت ثاني عاصمة في المغرب للفاطميين هي المنصورية التي استقر فيها المنصور ثاني خلفاء الفاطميين في ضاحية القيروان، ثم جاء الخليفة المعز وأشاع العمران فـــي المنصورية من بناء المباني العسكرية ، كما شيد بعض القصور التي أطلق عليها اسم القصور المغربية.

وعـــندما دخل المعز مصر وكان قائد جيشه هو جوهر الصقلي بني مدينة القاهرة شـــمال مدينتي الفسطاط والقطائع، كما شيد لها أسواراً عالية ذات بوابات ضخمة وأبراج حصـــينة وما لبثت القاهرة أن أصبحت عاصمة الخلافة الفاطمية، وأصبحت تضارع بغداد وقرطبة حيث ازدهرت فيها الفنون والآداب والثقافة والعلوم.

الفن الإسلامي في العصر الفاطمي :

والفن الفاطمي لم يلغ الأساليب والمعالم الفنية القائمة في العصور السابقة الأموية والعباسية بتأثيراتها المحلية والعالمية، وإنما امتزج الفن الفاطمي بها وتفاعل معها وأضاف إليها أساليب فنية وعناصر معمارية، وعناصر نباتية وهندسية وطورها وتناولها

---

(١) عـــز الدين أبى الحسن المعروف بابن الأثير: الكامل فى التاريخ ، الجزء الثامن ، القاهرة ، طبعة بولاق، ١٢٩٠ هـــ .

من خلال رؤي إبداعية جديدة تميز بها العصر الجديد فكانت بمثابة نتاج إبداعي فني جديد.

المسجد الأزهر (٣٥٩ - ٣٦١هـ) (٩٧٠ - ٩٧٢م):

هو أول مسجد شيده القائد جوهر الصقلي وتم بناؤه في عهد الخليفة المعز لدين **الله** الفاطمي، وترجع تسميات الأزهر إلي اسم فاطمة الزهراء ابنة رسول **الله** صلي **الله** عليه وسلم ، والجامع الأزهر أنشئ من خلال التصميم المربع ذي الصحن المكشوف الذي تحيط به أربعة أروقة أكبرها وأوسعها رواق القبلة بالإضافة إلى أنه أكبر جامعة إسلامية عالمية تدرس علوم الدين الإسلامي للطلاب من جميع أنحاء العالم

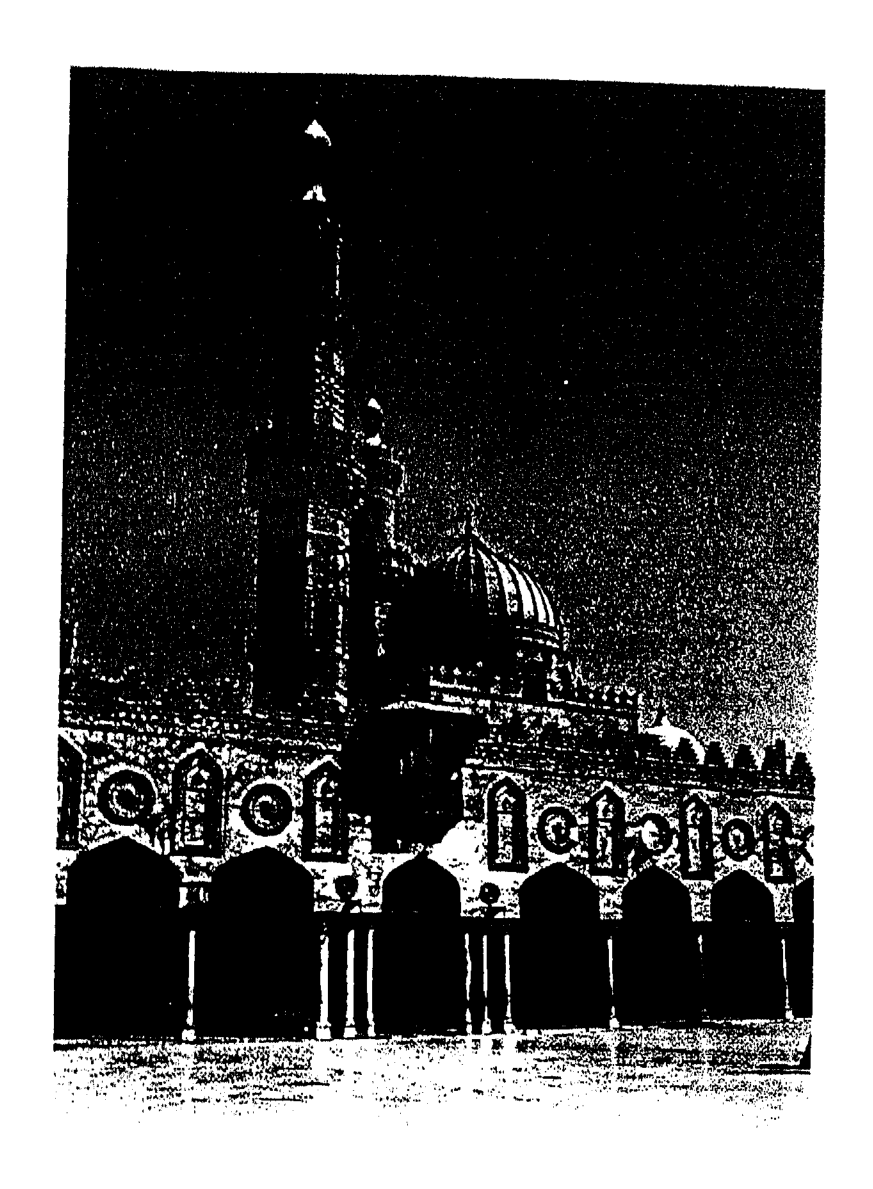
ويتميز صحن الجامع الأزهر بعناصر معمارية كالعقود نصف الدائرية التي تتوسطها وحدات نباتية علي شكل وردات محفورة بارزة. كما تتميز عقود رواق القبلة بكتابة كوفية في تكوينات إبداعية رائعة.

مسجد الحاكم بأمر الله:

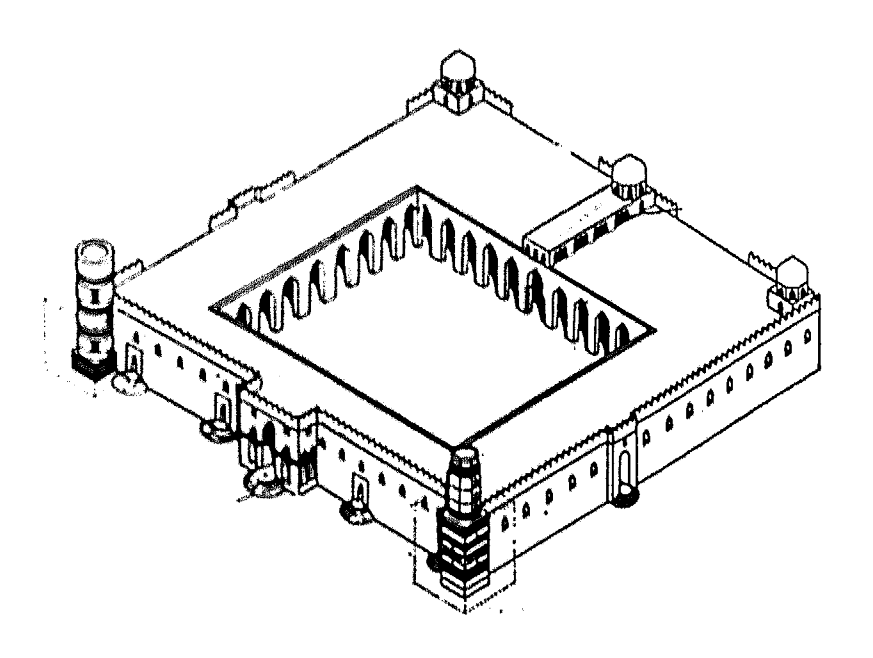
بدأ إنشاء جامع الحاكم في عهد الخليفة (العزيز **بالله**) وتم في عهد ابنه (الحاكم بأمر **الله**). وهو أيضا يتبع تخطيط المساجد الإسلامية الأولي من حيث التصميم المربع ذي الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة.

ويتضح في جامع الحاكم استلهام نظم البناء المستخدمة في مسجد أحمد بن طولون من حيث استخدام الطوب المحروق كدعائم وإن كانت أقل حجمًا مما استخدم في مسجد ابن طولون، كما استخدم الطوب الآجر أيضاً في تشييد المئذنتين علي جانبي المدخل، كما استخدم في تشييد جدران المسجد أيضاً، وتشابه تصميم المسجد إلي حد كبير مع تصميم مسجد أحمد بن طولون مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في استخدام الأساليب المعمارية.

ومما يميز جامع الحاكم وبوابته الرئيسية بروزها عن واجهة المسجد بمقدار ستة أمتار، وهذا البروز يعتبر استلهاماً للأسلوب المعماري الذي ظهر في المغرب في عهد الفاطميين الأوائل في واجهة سور مدينة المهدية، وهو يعتبر أسلوبًا معماريًا وإبداعيًا جديدًا في تصميم واجهات المساجد الأموية.



شكل (٢١)
المسجد الأزهر أكبر وأعرق جامعة إسلامية فى العالم.



شكل (٢٢)

مسجد الحاكم بأمر الله. الذي يتميز بالبوابة البارزة عن الواجهة بمقدار ستة أمتار وهو أسلوب معماري مبتكر في تصميم الواجهات.

وفـــي الجهـــة المقابـــلة لـــلمدخل أعلي رواق القبلة توجد ثلاث قباب اثنتان أعلى الجانـــبين وواحـــدة في المنتصف أعلي رواق القبلة، كما توجد مئذنتان علي جانبي واجهة المســجد يحدثـــان توازنـــاً معمارياً كما يحدثان إيقاعاً مع بوابة المدخل البارزة، وعدم تماثل الشـــكل المعمـــاري للمئذنتين يسهم في إحداث هذا الإيقاع لبروزهما عن الحائط مع بروز البوابة الرئيسية.

وإحـــدي هـــاتين المئذنـــتين قائمة علي قاعدة مربعة تذكر بمآذن المغرب العربي خاصـــة مـــئذنة مسجد سيدى عقبة بالقيروان، ثم يعلوها بدن مثمن أقل حجماً يمثل الطابق الـــثاني للمئذنة، أما المئذنة الأخري علي يسار المدخل الرئيسي فهي أسطوانية الشكل من أســـفل لأعلي ، وتنوع التصميم المعماري للمئذنتين مع المدخل البارز عن الواجهة، يحدث إيقاعاً بصرياً، كما يقلل من الإحساس بالتماثل المتطابق للمئذنتين على جانبى المدخل .

مسجد الأقمر (٥١٩ هـ - ١١٣٥ م) :

وقـــد بني في عهد الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام **الله** أبو علي المنصور وتصميم المســـجد يتـــبع مـــنهج العمـــارة الدينية الإسلامية الأولي، وهو الصحن المربع المكشوف المحـــاط بالأروقة الأربعة ويحيط بالصحن في الأركان الأربعة قواعد مكعبة تحمل العقود المطـــلة عـــلي الصحن، وتعلو واجهات عقود الصحن كتابة قوامها كتابات بالخط الكوفي تعكـــس الإتقان والمهارة الفائقة ، أما العقود داخل أروقة المسجد فإنها تقوم علي أعمدة من الـــرخام " أمـــا المسجد بشكل عام فهو يعتبر من أنواع المساجد المعلقة إذ يصعد إليه بدرج تحته مجموعة من الدكاكين "[1].

وأهـــم مـــا يميـــز مســـجد الأقمـــر ويعلي من قيمته الجمالية التصميمات النباتية والهندســـية عـــلي العمـــارة المـــنفذة بأســـلوب النحت البارز والغائر والتي تميز الواجهة الرئيسية، وتدل علي عبقرية المعماري المسلم ومهارة وإبداع وإتقان النحات المنفذ والفنان الذي وضع التصميم.

(١) توفيق أحمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٠، ص١١١.

وواجهة المدخل بارزة في الحجر قليلاً عن حائط الواجهة، وتتميز بوجود تصميم كبير مضلع أفقياً يأخذ شكل قمة العقد تتوسطه وحدة دائرية قوامها تصميمات كتابية بالخط الكوفـــي تحمل اسم "محمد وعلي" بأسلوب الحفر البارز والغائر منفذة بدقة متناهية ومهارة عالية في خامة الحجر الجيري.

ويعـــلو المدخل مباشرة صف من الصنجات المزررة الرخامية البيضاء والسوداء مـــنفذة بالتبادل بشكل إبداعي متوافق، يؤكد مبدأ الإيقاع والاتزان كقيم جمالية تميز العمارة الإســـلامية عامة، توحى بأشكال الحصون الفاطمية الأولي في المغرب كما تذكر أيضاً بأشكال بوابات القاهرة الفاطمية كبوابة الفتوح وبوابة النصر وبوابة زويلة.

مما يؤكد تبلور نمط إبداع، معمار متفرد ومتنوع في نفس الوقت.

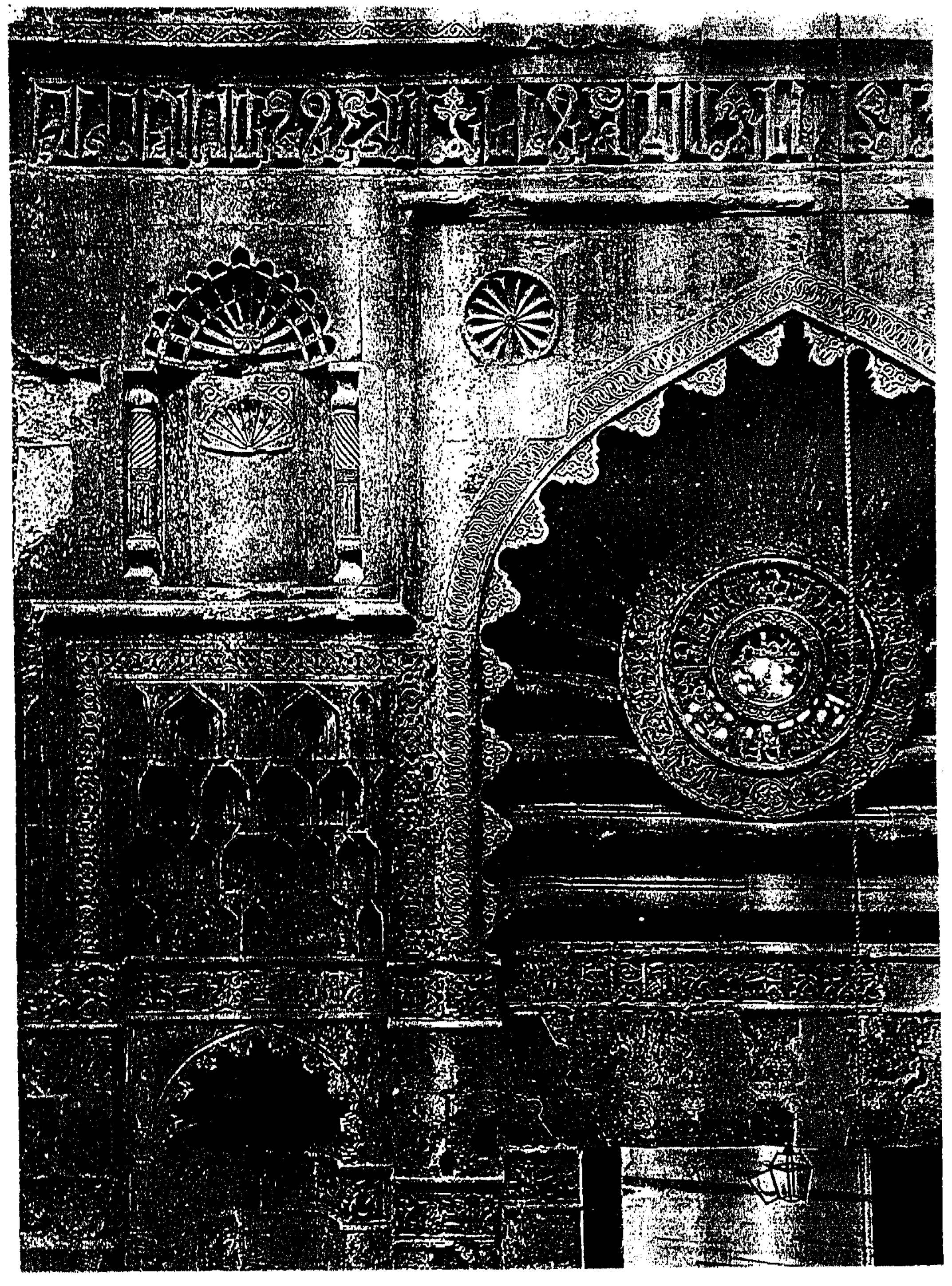
وممـــا يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع أيضاً التصميمات النباتية الموجودة بأعلي بعض العقـــود الداخـــلية المدبـــبة والتي تؤكد تبلور أسلوب فني فاطمي خاص، كما توجد أيضاً تصميمات نباتية مجردة مستوحاة من الطراز الطولوني موجودة علي الجدار أسفل السقف ممـــا يؤكـــد انـــتقال الطرز الفنية بسلاسة وتوافق وتطويعها لاستخدامها في عصور لاحقة وعلي خامات مختلفة ومتنوعة.

كمـــا تظهـــر تصميمات المقرنصات كأحد الأساليب الفنية المعمارية علي جانبي المدخـــل محاطة بإطار مكون من شريط من التصميمات مما يجعلها تحدث إيقاعًا متناغماً ويعـــلوها تجويفـــان عـــلي شكل حنية إشعاعية يكتنفها عمودان صغيران يكون من شأنهما إحداث إيقاع متناغم مع الشكل الزخرفي في قمة العقد.

وعـــلي جـــانب المدخـــل يوجد عقد نصف دائري يشبه إلي حد كبير عقد المدخل الرئيسي بتصميماته مما يؤكد مبدأ الترديد الجمالي لإحداث إيقاعات متنوعة فى الواجهة .

مسجد الصالح طلائع (٥٥٥هـ - ١١٦٠م) :

وقد أنشئ في ميدان باب زويلة وهو يعتبر نموذجًا للتصميم الفني الذي تجلي في واجهـــة مسجد الأقمر، كما نجد فيه تبلورًا لأسلوب الكتابة المنفذة بالحفر في شكل أشرطة والتي تبدو مستلهمة من أشرطة الكتابة الموجودة في مسجد أحمد بن طولون.



مسجد الأقمر. نموذج لمساجد العصر الفاطمي الذي يحوى نماذج من فنون عديدة كالنحت البارز والغائر والتصميمات الكتابية بالخط الكوفي المحفورة والصنجات المزررة الرخامية والتصميمات النباتية .

نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية،

" ومسـجد الصالح طلائع من نوع المساجد المعلقة التي يصعد إليها بدرج وتشغل أرضـيتها الدكـاكين والمحلات التجارية وهذا الطراز من المساجد يتصف بصغر الحجم والبساطة المعمارية مع الفن في الزخرفة "[1].

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر الفاطمي :

تطـورت أسـاليب النحت البارز والغائر في العصر الفاطمي تطوراً كبيراً، كما ازدهـرت وتـنوعت إبداعيـاً مـن خلال العناصر الأساسية النباتية والهندسية والكتابية، وأصـبحت التصميمات تمثل عنصراً أساسياً في العمارة كما أصبحت تتميز بالثراء الفني، وغطـت جميع الأسطح والجدران من واجهات المساجد والشبابيك في الحوائط والمحاريب فـي أروقـة القبـلة التي بلغت شأناً إبداعياً كبيراً سواء من خلال التصميمات الجصية أو الـرخامية أو الفسيفسـاء تنم عن ناحية ابتكارية أصيلـة جداً في مجال التصميمات النباتية والهندسية والكتابية.

كمـا ازدهر أيضاً أسلوب النحت علي الخشب من خلال الحفر البارز والغائر أو مـن خـلال التجميع لقطع الخشب الصغير لتكون في النهاية قطعاً فنية كاملة. كما كان يتم الـتجميع أيضـاً من خلال خرط قطع صغيرة جداً لوحدات زخرفية يقوم الصانع بتجميعها إلي جانب بعضها البعض فينتج عنها في النهاية تكوينات مفرغة تستخدم في صنع الأبواب وتغطيـة الشـبابيك فيمـا كـان يعـرف باسم " المشربية " والتي تعتبر من أهم انجازات وإبداعـات الفنان المسلم فهذا النوع من فنون الخشب المخروط لم يكن معروفاً من قبل في أي حضارة من الحضارات.

" وفـي أواخر العصر الفاطمي تم ابتكار أسلوب جديد في الزخرفة الخشبية، هو أسلوب التجميع الذي يعني تكوينات زخرفية من قطع الخشب المخروط في لوحات هندسية تعـرف بالحشـوات ولقد بدأت هذه الحشوات بقطع كبيرة الحجم تطورت فدقت وصغرت إلي اقل من سنتيمتر "[2].

---

(١) صالح لمعي : التراث المعماري الإسلامي في مصر، بيروت، ١٩٧٥، ص ٦٥ .

(٢) توفيق أحمد عبد الجواد : مرجع سابق، ص ٢٤٢.

وتطـورت تـلك الحشـوات وأصبحت تكون الأشكال النجمية السداسية والثمانية ومضـاعفاتهما والـتي أصبحت أهم السمات المميزة للتصميمات الإسلامية، فانتشرت في الـنحت عـلي الحجـر فـي الحوائط والواجهات المعمارية، كما انتشرت في الحفر علي الخشـب في المنابر الموجودة في المساجد وكراسي المصاحف وكراسي المقرئين وأبواب المسـاجد الخشـبية،ومـن أهـم الأمثلة المنفذة بأسلوب التصميمات النجمية الهندسية التي تتخلـلها التصـميمات النـباتية اللينة في امتزاج بديع بين الهندسي الحادوالنباتى اللين،كما غطـت سطح المحراب (الحنية المحدبة في باطن المحراب) بتصميمات نباتية مكونة من تفـريعات متداخـلة ومعقدة فنياً منفذة في دقة متناهية وثراء فني غزير. البعض منها منفذ بأسلوب الحفر الغائر العميق والبعض الآخر بأسلوب الحفر الأقل عمقا، كما تغطي جوانب المحراب أيضاً والجزء الخلفي منه بأشكال مستطيلة قوامها أوراق نباتية مجردة.

الأصول التاريخية للخزف الفاطمي :

جمـع الخزف الفاطمي بين كل أساليب التصميمات التقنية والفنية التي ظهرت في العصـر الفاطمي ونفذت علي الخشب والجص والحجر... كما جمعت صناعة الخزف بين التقـنيات الصـناعية لفن الخزف الذي ظهر ونشط في العصر العباسي السابق ثم ازدهر وتطـور فـي العصر الفاطمي (كتقنية البريق المعدني إحدي ابتكارات الخزاف المسلم أو كتقـنية الخزف المزجج باستخدام الجليزات أو الأكاسيد) وتعتبر الفسطاط أحد المراكز الهامـة الشهيرة بصناعة الخزف الفاطمي، هذا بالإضافة إلي الفخار الذي كان يستخدم في الأدوات المـنزلية مثل أدوات الطهي الفخاريـة وأباريق شرب الماء (القلل) والمسارج (مصابيح الزيت).

وقـد قال الرحالة ناصر خسرو عن الخزف الفاطمى : " أنه يوجد بمصر خزف رقيـق له شـفافية يمكن رؤية اليد التى تحمل الشكل من الخلف ، وذلك لرقة الإناء وحذق الإخراج،كما عثر على كثير من توقيعات الخزافين مثل " سعد ومسلم " كما انتشر الخزف ذو البريق المعدنى " [(١)].

---

(١) عبد الغنى النبوى الشال : فن الخزف ، مرجع سابق، ص ص ١٢ ، ١٣.



شكل (٢٤)

صـــورة للحشوات الخشبية من العصر الفاطمى تمثل وعلاً محاطاً بالزخارف النباتية.





شكل (١١)

خزف فاطمى. نموذج للخزف ذى البريق المعدني .

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر السلجوقى :

(٤٤٧ هـ - ٥٥٢ هـ) (١٠٥٥ - ١١٥٧ م)

السلاجقة قبائل تركية استقرت فى آسيا الوسطى واعتنقت الإسلام وكونت إمبراطورية مترامية الأطراف من إيران إلى أفغانستان إلى خراسان إلى تركيا إلى الشام إلى العراق وقد استقروا فى بغداد وحمل طغرل بك زعيمهم حينذاك لقب السلطان من قبل الخليفة " ودانوا بالولاء الروحى للخليفة العباسى .

ويذكر تيتوس بيركهارد : " أن السلاجقة من جنس الترك أى من بدو أواسط آسيا رعاة الخيل المحاربين ، ورغم أنهم جلبوا معهم إلى بلاد الخلافة كثيرا من عاداتهم وتقاليدهم الفنية البدوية فإنهم أظهروا ميلاً غريزياً إلى الفنون الحضارية ، ربما بفضل عقليتهم التوفيقية أو الكلية "[1] .

أولاً : الطراز السلجوقى فى إيران :

العمارة :

اهتم السلاجقة بالفنون الموجودة فى البلاد التى دخلوها وطوروها واستحدثوا طرزاً فنية وأساليب ابتكارية جديدة فى أكثر ألوان الفنون ، وصارت العمارة فى عهد السلاجقة أكبر وأوسع وأكثر ارتفاعاً وأضخم مساحة، كما اهتموا بالواجهات المعمارية اهتماماً كبيراً ، وبالعناصر المعمارية الأساسية فى العمارة الإسلامية كالقبة والمئذنة بطرق ابتكارية ، كما ظهر فى تصميم العمارة عنصر الإيوان ذى القباب .

مسجد الجمعة :

وقد شيد فى مدينة أصفهان فى إيران وهو يمثل طراز المسجد ذى الصحن المكشوف وفق الطراز المعمارى العربى إلا أن التجديد الابتكاري يتمثل في الإيوان المقبب المرتفع الذي يعلو دعائم الواجهة لأضلاع الصحن المكشوف، والتي يعتبر إيوان القبلة أكبرها. هذا الطراز ذو الأواوين المقببة أصبح الطراز المميز لعمارة المساجد في العصر السلجوقي وهذا من شأنه أن يوحي بالجلال والفخامة.

---

(1) Titus Burckhardt : Islamic Art meaning and languag , IBID, p . 45.

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي:

اهـــتم السلاجقة بالنحت المعماري المجسم المتمثل في القباب والمآذن علي نطاق واســع ممـــا يوحـــي بـــالجلال والفخامة والسمو في عمائرهم كما استخدموا أيضاً النحت المســطح الــبارز والغائر علي الأسطح والجدران في العمارة علي كافة الخامات كالحجر والجــص الذي استخدم بتوسع كبير في تغطية جدران المساجد وبواطن العقود والمحاريب الجصــية ذات التصــميمات البارزة والغائرة المحفورة التي تتميز بغزارة وثراء ابتكاري فني، وتطور وتجديد إبداعي.

عمارة الأضرحة في العصر السلجوقي :

اهــتم الســلاجقة بتشييد الأضرحة مثلما فعل الفاطميون تماماً رغم أن الفاطميين كـــانوا شـــيعة والســـلاجقة من السنة فقد استغل السلاجقة الشكل المعماري للأضرحة التي كانت موجودة من قبل في إيران سواء أكانت برجية أو مقببة أو مضلعة الجوانب.

وقــد اســتخدمت القــباب فـــي أعلي الأضرحة للدلالة علي وجود أحد الأولياء الصـــالحين فـــي هذا المكان،خاصة بعد انتشار التصوف،ثم ما لبثت الأضرحة المقببة أن أصبحت تميز مقابر رجال الدين والسلاطين.

وربمـــا تكـــون الأضرحة البرجية ذات القمة المدببة أسهمت في التطور الإبداعي المعماري لشكل المئذنة التي تطورت فيما بعد في العالم الإسلامي أجمع.

ومثـــلما كان الاهتمام بالنحت البارز والغائر علي الأسطح والجدران الداخلية كان الاهـــتمام بـــه أيضـــاً علي الأسطح والجدران الخارجية والمداخل والبوابات التي تميزت بالفخامة والضخامة والارتفاع الكبير.

وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر في العصر السلجوقي من التصميمات النـــباتية المورقة والمزهرة، والتصميمات الهندسية المكونة من خلال الطوب الآجر (الطين المحـــروق) فـــي نظم هندسية وتكوينات فنية، كما استخدم الخط الكوفي المزهر والمورق فـــي علاقات متناغمة ومتداخلة، وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر حتي وصلت

إلـــي درجـــة عالية جدا من الجودة والاتقان، والمهارة الإبداعية التي تجلت في التكوينات الفنية.

وهـــناك خامـــة أخـــري من الخامات استخدمت كوسيط للأساليب الزخرفية التي ازدهـــرت في العصر السلجوقي وهي البلاطات الخزفية التي اشتهرت إيران بانتاجها التي اســتخدمت فـــي تغشـــية الجـــدران مـــن خلال التداخل الفني بين شكل البلاطات الخزفية والتكوين في التصميم المعماري في تنوع إيقاعي وتوافق ابداعي.

ومثـــلما ازدهـــر النحت البارز والغائر علي كافة المصنوعات والخامات فتحولت إلـــي أعمـــال فنية تحمل قيمًا جمالية أزدهر أيضاً علي الخشب والمعدن والجص والحجر والخزف.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي في تركيا :

فرض السلاجقة نفوذهم في آسيا الصغرى (الأناضول) واستطاعوا التغلب علي الدولـــة الـــبيزنطية،وامـــتدت سلطة السلاجقة علي جزء كبير من المدن التركية وأصبحت العاصمة قونية وازدهرت فيها الفنون ازدهارًا كبيراً.

العمارة السلجوقية في تركيا :

ارتبطت العمارة السلجوقية في تركيا بالعمارة السلجوقية في إيران واستحدث منها أكثر الأساليب الفنية والمعمارية كالضخامة في البنيان والاتساع والواجهات الكبيرة العالية والقباب، كما ارتبطت أيضاً بالأساليب الفنية المحلية الموجودة في تركيا.

إلا أن الاخـــتلاف المعماري يتمثل في عدم تصميم المسجد ذى الصحن المكشوف التقليدي،ولكن أصبح المسجد مغطي ومسقوفاً ذا أروقة متعددة وبهو للصلاة تعلوه القباب وخيـــر مثال لذلك " مسجد أولو جامع " ومعناها " الجامع الكبير " الذي تعلو رواق القبلة به قبة مدببة الشكل.

ومـــن أهم أمثلة العمارة السلجوقية في تركيا جامع "علاء الدين " الذي يمثل طراز المســـاجد المســـقوفة ذات القباب، والذي يمثل إيوان القبلة فيه مساحة صغيرة تعلوها القبة وأمامـــه تمتد أروقة موازية لرواق القبلة، وقد أضيف إلي هذا الجامع صحن في تجديدات

لاحقـــة ولكنه غير متصل بأروقة المسجد، فهو منفصل عنها في شكل مساحة متسعة أمام المسجد.

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي في تركيا :

ازدهـــرت وتنوعت كثيرًا عناصر وأساليـــب النحت البـــارز والغائر في العصر الســـلجوقي فـــي تركيا، كما غطت التصميمات المنحوتة العمائر من الداخل والخارج، كما غطت أسطح البوابات والمداخل في جميع أنواع العمائروالمساجد والمدارس والأضرحة.

وقـــد اســـتخدمت أكـــثر أنواع التصميمات علي العمارة من تصميمات هندسية وأشـــرطة كـــتابية وتصميمات نباتية وأعمدة ووحدات المقرنصات،كل هذا بأسلوب النحت البارز والغائر والحفر في الحجر والجص.

وتوجـــد أمثلة هذا النحت البارز والغائر في بوابة مدرسة " قرة طاي " في قونية، وبوابـــة مدرســـة " أنجـــة منارلي " في قونية أيضاً حيث تحمل الواجهات الكثير من القيم الجماليـــة المعماريـــة الفنية من خلال تكوينات وتصميمات تتميز بالوحدة والتنوع والإيقاع والاتزان.

النحت البارز والغائر علي الخشب :

ونفـــس الدقـــة والإتقـــان والمهارة ونفس القيم الجمالية المتمثلة في النحت البارز والغائـــر عـــلي الواجهـــاتوالجـــدران المعمارية، نجدها ممثلة في نحت الخشب والمعدن والخـــزف وكافـــة الخامـــات وخيـــر دليـــل علي ذلك الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصـــاحف المحفورة بالتصميمات الهندسية في وحدات تمثل أرضيتها التصميمات النباتية فـــي مزج بديع بين التصميمات النباتية اللينة والهندسية الحادة فتنتج قيماً كالشكل والأرضية والوحدة والتنوع.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الأيوبي :

ينســـب العصر الإيوبي إلي مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين يوسف الأيوبي، والـــذي يعتـــبر أصـــلاً من الأكراد وقد كون جيشاً كبيرًا قويًا من عدة قوميات،فكان جيشه يضم العرب والأتراك والأكراد وهنا يتجلى عامل الوحدة ليست وحدة قومية أو عنصرية

بــل وحــدة الهــدف الأســمى وهو إعلاء كلمة **الله** والانتصار على الصليبيين ، وبفضل انتصـــارات صـــلاح الدين الأيوبي علي الصليبيين تقلد المناصب الوزارية الكبري واتسع صـــيته فـــي العـــالم الإسلامي، وبعد موت آخر خليفة فاطمي استقل بحكم مصر وأصبح الســلطان صلاح الدين الأيوبي ثم ضم دمشق وحلب، وبعد ذلك أصبحت سوريا والعراق وفلسطين وطرابلس تحت حكم الدولة الأيوبية.

" وأصــبحت القاهــرة في العصر الأيوبي المركز الرئيسى في مصر من الناحية الاقتصـــادية والفــنية وامتدت المباني في القاهرة حتي اتصلت بالفسطاط وزخرت بالمباني العالية التي ارتفعت إلي أربعة طوابق "(١).

وقــد حكــم الأيوبيــون مصر مدة ثمانين عاماً فقط ازدهرت فيها الفنون رغم قلة الأبنية المعمارية.

العمارة في العصر الأيوبي :

اقتصــرت العمــارة فــي العصــر الأيوبــي علي القلاع والحصون والمدارس والأضــرحة. ويرجع الاهتمام بالقلاع والحصون والأسوار إلي ما تميز به العصر الأيوبي من حروب وانتصارات وإعداد الجيش والعتاد.

قلعة الجبل :

وقــد قــام صـــلاح الدين بتحصين البلاد فأنشأ في مصر سورًا يلتف حول المدن القديمـــة الفســـطاط والعسكر والقطائع،كما بدأ في تشييد قلعة الجبل داخل إطار هذا السور لمـــزيد من التحصين العسكري،ولم يكمل إنشاءها بل أتمها خلفاؤه،كما أضافوا إليها الكثير من العناصر المعمارية في أزمنة لاحقة.

" وقــلعة الجبل مكونة من مساحتين مستقلتين الشمالية مستطيلة الشكل ولها أبراج بـــارزة أمـــا الجنوبية فتمتد من الشمال إلي الجنوب بعد أن تكون زاوية قائمة مع المساحة

---

(١) الباز العرينى: مصر في عهد الأيوبيين، طبعة بيروت، ١٩٧١، ص ٢٦٢.

الشـــمالية وقلعة الجبل بالقاهرة ليس لها سور كامل يضمها بأبراجه واستحكاماته البارزة، وذلك لأنها تتألف من المساحة الشمالية وهي الحصن نفسه "[1].

قلعة حلب :

أما قلعة حلب فهي تضم علي جانبي المدخل برجين صرحيين كما تضم حمامات ومســجدًا، كما شيد داخل القلعة قصر الأعمدة الذي شيده صلاح الدين الأيوبي وابنه، وقلعة الجــبل في مصر وقلعة حلب في سوريا تتميزان بتحصينات دفاعية قوية جدًا حيث يمكن رؤيـــة الــبلاد بأكملها من أعلي هذه القلاع التي تميزت بتصميمات معمارية فريدة لتوفير هــدف التحصــين والمراقــبة، كمــا أن استخدام الحجر في التشييد قد أضفي الكثير من التحصــين والصلابة والرصانة والشدة وقوة التحمل علي البناء، كما أن مداخلها المحصنة وأبــراجها والســور العــالي الذي يلتف حولها، والخندق المتسع بأسفلها الذي يبلغ عرضه ١٢٦ متر كل ذلك قد ساهم فى التحصين الدفاعى الشديد للقلعة

" وقــد أدخــلت تعديــلات وإضافات علي قلعة حلب التي شيدت عام ٦٠٧هــ – ١٢١٠م فــي عصر الأتابكة، وكانت أول إضافات في عهد أول سلطان أيوبي لمدينة حلب وهو الظاهر غياث الدين غازي (٥٨٢ هــ – ٦١٣ هــ) (١١٨٦ – ١٢١٦ م)"[2].

كمــا نفذت بالقلعة تجديدات وإصلاحات في عهد السلطان قلاوون وعهد السلطان قنصوة الغوري.

ومن أهم الأمثلة المعمارية في العصر الأيوبي :

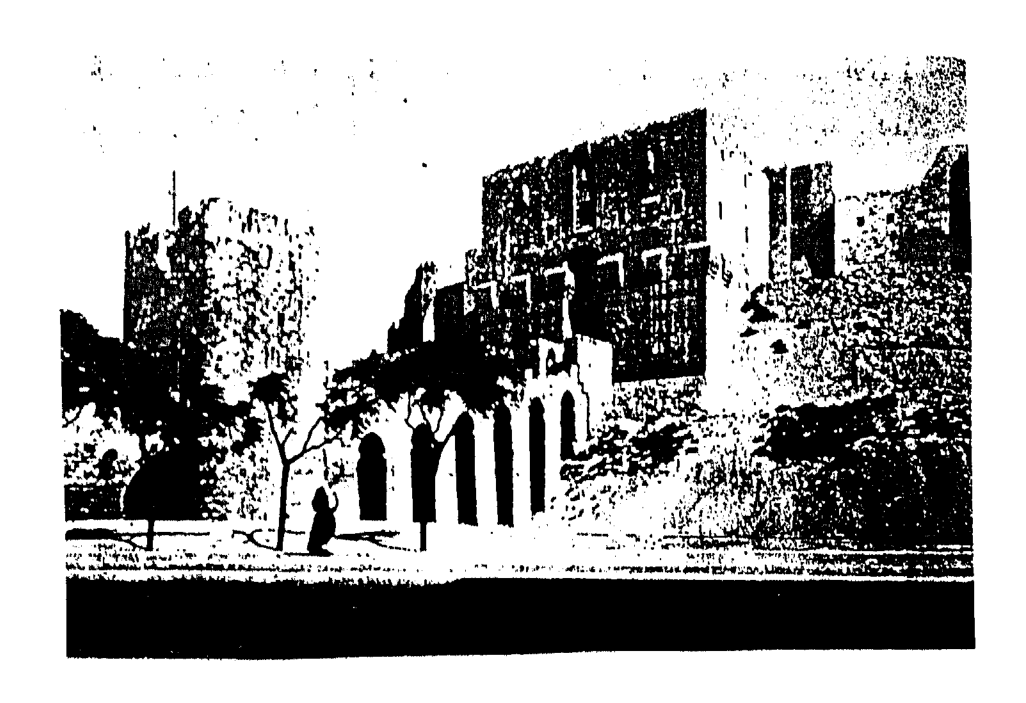
١ – مسجد الإمام الشافعي :

حيــث يمــثل تصــميمه عــلي شكل مربع ترتفع حوائطه المغطاه بألواح الرخام لتعــلوها قبة مستديرة تتصل بجدران الحوائط المربعة عن طريق دائرة مغطاة من الداخل بثلاثة صفوف من المقرنصات.

---

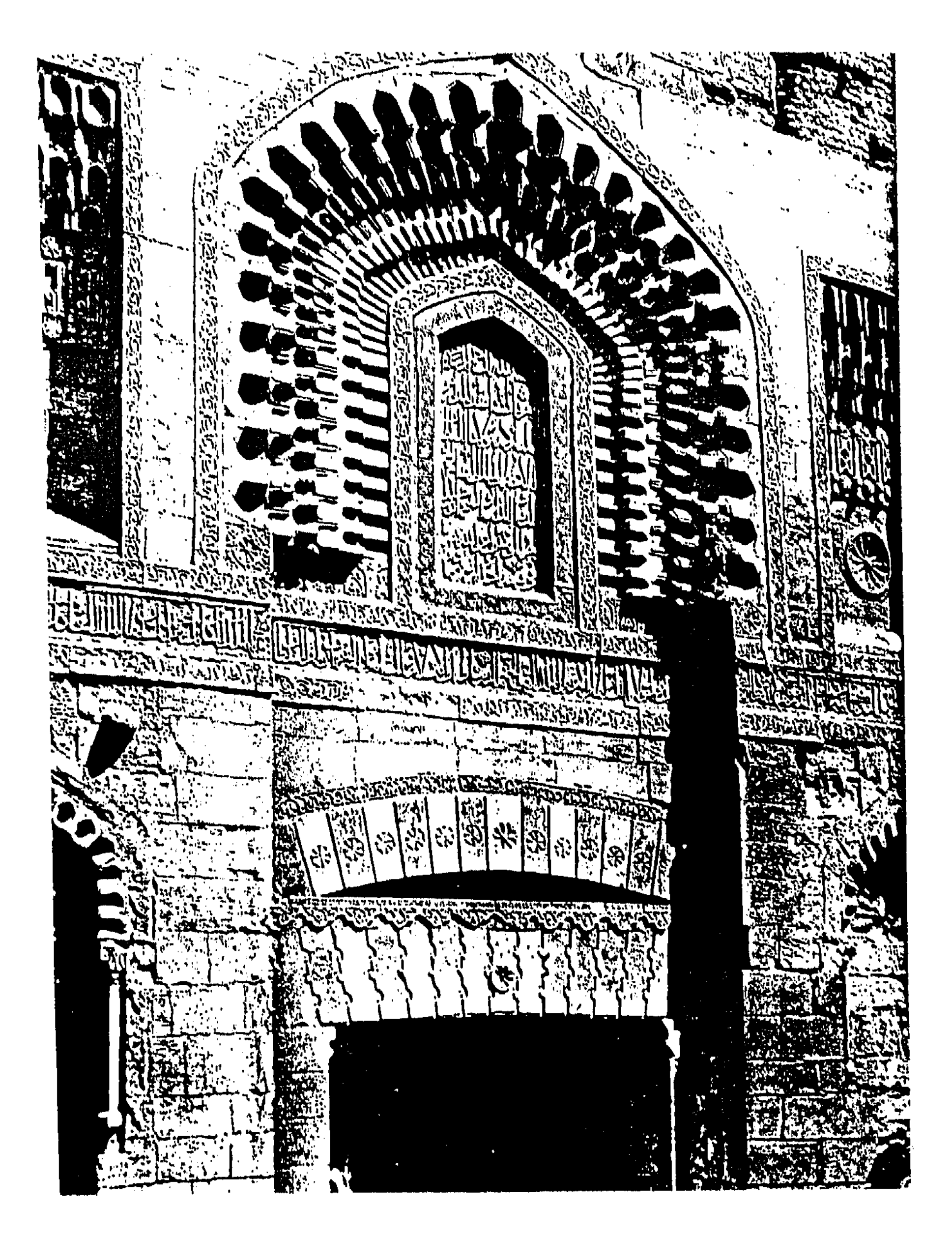
(١) سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون في دولة الإسلام ، مرجع سابق، ص ٣١٢ .

(2) Ernst Groube: The world of Islam , London, 1966, p. 99.



(شكل ٦٣)

قلعة حلب. نماذج للعمارة الحربية في العصر الأيوبي.



مدرسة الصالح نجم الدين أيوب وتحوى نماذج جمالية من الصنجات المزررة والأشرطة الكتابية المحفورة ، والحنايا المعقودة بتصميمات محارية والمقرنصات المصفوفة في تكوينات هندسية منظمة.

ويـــتميز الجــزء العلوي الذي يحمل القبة بتصميمات منفذة علي شكل محاريب صغيرة تنتهي بعقود مدببة وبواطنها تتميز بزخارف جصية دقيقة.

٣ – المدارس :

اهـــتم صـــلاح الديـــن الأيوبـــي بإنشاء المدارس لدراسة المذاهب الأربعة، وكان المذهـــب الشافعي من أكثر المذاهب اهتماماً به، وكان الهدف من ذلك نشر المذهب السني ومن هذه المدارس:

١ – المدرسة الناصرية.

٢ – المدرسة الصلاحية.

٣ – المدرسة السيوفية وكان يدرس بها مذهب الإمام أبي حنيفة.

٤ – مدرســـة الملك الصالح نجم الدين أيوب " وتتكون من جز ين رئيسيين يفصلهما ممر وتعـــلو المدخـــل مـــئذنة، كمـــا أن كل جزء يتكون من إيوانين متقابلين بينهمـــا فناء ومـــلحق بالمدرســـة ضـــريح بجوار الإيوان الغربي، وتعلوه قبة من الطوب وحوائط الضـــريح مـــن الحجر، وعند تحول القبة من المربع إلي الدائرة استخدمت فيها ثلاثة صفوف من المقرنصات، كما تم تكسية جدرانه من الداخل بالرخام الملون "(١).

الأساليب والخصائص الفنية للطراز الأيوبي :

تعتـــبر واجهـــة مدخـــل مدرســـة الصالح نجم الدين أيوب نموذجاً معمارياً يجمع الخصـــائص الفـــنية التي تميز بها العصر الأيوبي وظهرت في جميع منتجاته فهي تشمل أعـــلي باب الدخول صف من الصنجات المزرة في خط مستقيم يعلوها صف آخر من الصـــنجات المزرة تأخذ شكلاً منحنياً قليلاً فيحدث إيقاعاً مع الصف الذي قبله يعلوه شريط كـــتابي ممـــتد بين إفريزين يلتف حول المبني تعلوه حنية معقودة بداخلها تصميمات كتابية بـــارزة تعتبر بدايات ظهور خط النسخ كعنصر جمالي في العصر الأيوبي، كما تحيط بها حنايا معقودة بتصميمات محارية بأحجام وأشكال متنوعة علي جانبيها المقرنصات المنتظمة في صفوف فوق بعضها داخل إطار هندسي مستطيل.

---

(١) كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٣٣.

وواجهــة المدخل في مجملها تمثل قمة الدقة والمهارة والتمكن من النحت البارز والغائر علي الحجر.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المغربي في الأندلس :

(٤٢٥ – ٨٩٧ هـ) (١٠٣١ – ١٤٩٢ م) :

تأسست في الأندلس عدة مدن حكموها ملوك الطوائف ثم تبعها حكام من البربر مـن أصـل مغربي سمو (المرابطين) وكان ذلك سبباً في اتحاد المغرب والأندلس تحت حكم المرابطين الذين كان مركز ملكهم في المغرب.

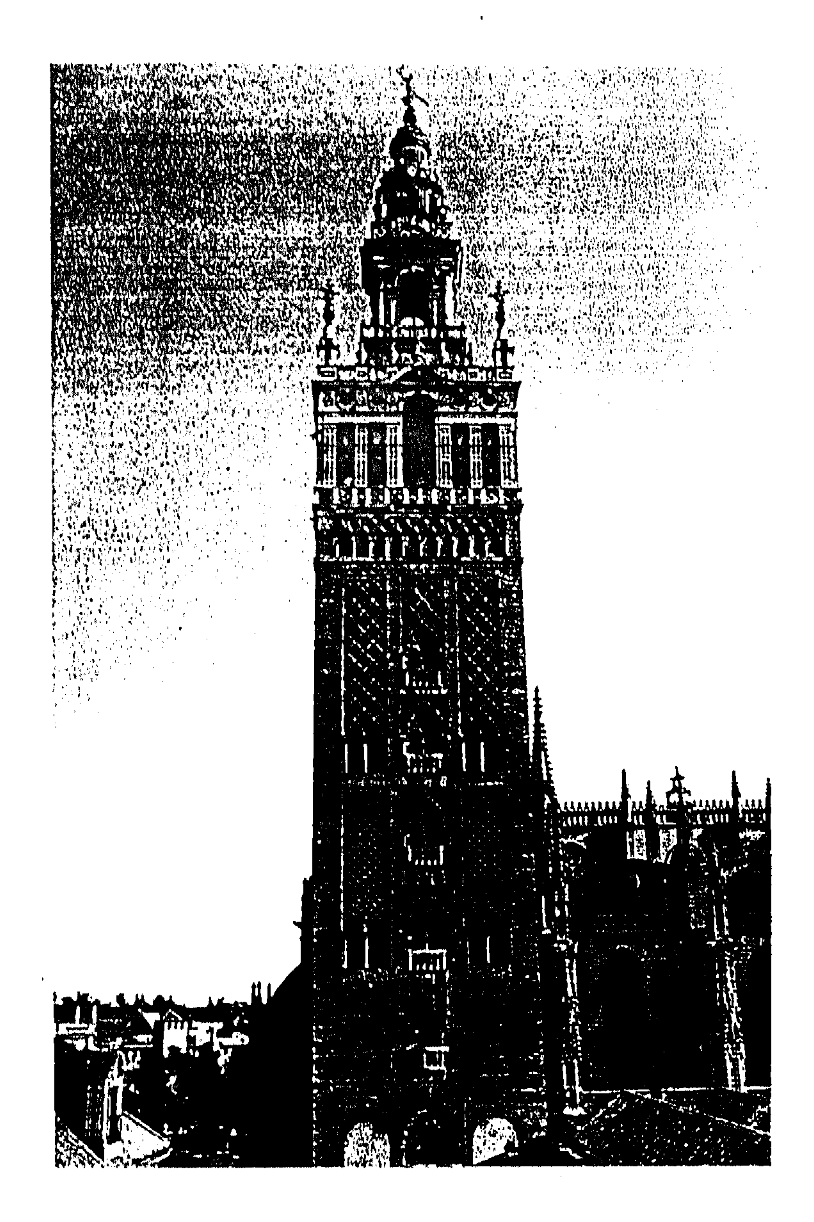
ثـم خلف المرابطين الموحدون الذين كان مركز حكمهم ساحل شمال إفريقيا أيضاً وكان حكمهم للأندلس من خلال الولاة والحكام التابعين لهم من مراكش.

وشيئا فشيئا بدأت تتسرب المدن الأندلسية من السيادة المغربية بدءاً بسرقسطة، ثم قرطـبة، ثم مرسية، ثم أشبيلية بينما تمكنت (غرناطة) من الصمود تحت حكم بني نصر، ومـن المعـروف أن غرناطة دخلت الإسلام في عهد (موسي بن نصير) عام ٩٥هـ – ٧١٤هـ وفـي عام ١٤٩٢م خرج منها المسلمون ولم يخرج منها الإسلام حتي الآن ولن يخرج.

العمارة في العصر المغربي الأندلسي :

ازدهرت العمارة في ذلك العصر ازدهارًا كبيرًا وتميزت بامتزاج الأساليب الفنية المغـربية السـائدة في مراكش وتونس مع الأساليب الفنية في الأندلس، ومن أهم المساجد الـتي عكسـت هذا المزج " مسجد طليطلة " و" المسجد الجامع بالمرية " الذي تحول إلي كنيسـة " سـان جـوان " فيمـا بعد ومساجد بلنسية ومرسية " و" مسجد إشبيلية " الجامع "ومسجد البيازين " و" مسجد التائبين ".

ومـن العناصـر المعمارية التي تشابهت وجمعت ما بين عمارة الأندلس وعمارة المغـرب المـئذنة ذات الـبدن المكعب الممتد لأعلي والتي كانت تشيد من الطوب الآجر (الطين المحروق)، وتعلوها شرفات تقل حجمًا كلما ارتفعت لأعلى.



شكل (٣٢)

مئذنة جامع إشبيلية تمتد منطلقة في السماء تعلو كل مباني المدينة وتعلن هويتها الإسلامية ، وتتحدى كل محاولات طمس أصولها الحضارية حتى إضافة الجرس فوق قمتها.

وتشـــابهت الأســـاليب الفــنية والعناصـــر المعمارية للمساجد مع نفس العناصر والأســـاليب فـــي مســـاجد الكتبية في مراكش وجامع المنصورة، وجامع حسن في الرباط فظهـــرت عقـــود المقرنصات المتدلية كتصميمات معمارية جمالية علي الجدران وكحلول معماريـــة تحمـــل الأســـقف والجـــدران، وتشـــابهت الأساليب الفنية بشكل متوحد في كلا الطرازين. حتي أن بعض الباحثين يعتقد " أن مئذنة مسجد إشبيلية المعروفة (بالجيرالدا)، ومئذنة جامع كتبية، ومئذنة جامع حسن من تصميم مهندس واحد اسمه " جيفير أو جعفر " من أشبيلية "(١) وذلك بالرغم من أن كتب التاريخ قد أغفلت اسمه.

مئذنة جامع إشبيلية :

تستمد جمالها من سموقها ورفعتها التي

تعكـــس الـــتميز والجمال والفرادة ورقيها وشموخها أعلي من كل الأشجار العالية والمباني المجـــاورة، تـــرتفع أمام الكاتدرائية الشهيرة هناك لتعلن من خلال علوها الشاهق الذي لم يبـــلغه أي مبـــني في المدينة بأكملها (٧٤ مترًا و٢٧سم) تعلن انطلاقها في غمار السماء كما تعلن تحدياً جمالياً وفنياً لأى محاولة لطمس أصولها الحضارية .

" وعـــلي الرغم من أن المصادر المتخصصة في تاريخ مئذنة جامع إشبيلية تذهب إلـــي أنهـــا كانت الأولي من نوعها، فإن (كارل بروكلمان) يدفع برأي مؤداه أن المئذنة كـــانت عـــلي غـــرار المـــئذنة التي شيدها عبد الرحمن الثالث عام ٩٥١ م لجامع قرطبة والأغرب من هذا ما ذهبت إليه نادية شعبان حين قالت بأن المئذنة كانت في الأساس برجًا بناه العرب لرصد النجوم "(٢).

إلا أن هـــناك رأياً صائباً قاطعاً يقطع الشك باليقين وهو رأي مؤرخ كان معاصرًا حيـــنذاك وهـــو ابن صاحب الصلاة في كتابه " المن بالإمامة " " وهو شاهد عيان يكشف الـــنقاب عن المهندس العربي الكبير الذي أغفلت ذكره كتب التاريخ الأسباني الحديث وهو "المهـــندس أحمـــد بن باسة " وكان مقيمـــا في إشبيلية ومنهـــا توجه إلي جبل طارق عام ٥٥٥هـــ ثـــم إلي قرطبة،وينسب إليه تنظيم وتشييد القلاع والقصور وبيوت جبل طارق

(1) Carel J. Dury: Art of Islam, New York, 1970, P. 128.

(٢) عبد العاطي محمد الورفلي: أوراق أندلسية، مرجع سابق، ص ٣٨.

وبعدهـا بسنتين نجده في قرطبة يقوم بأعمال هامة في تجديد المدينة، وفي عام ١١٧١م قـام بتشييد البحيرة، ومنذ ذلك الوقت ظل في إشبيلية يصمم ويتدبر أعمال مشروع الجامع الكـبير وفـي عـام ١١٨٥م ضـاعت أخباره في الوقت الذي كان يشيد المئذنة في أولي مراحلها "(١).

وتظـل مـئذنة جـامع إشبيلية الذي تحول بالفعل إلي كنيسة، تظل منارة عجيبة المعمـار والإبـداع يفصـح إبداعهـا ومعمارها عن أصولها التاريخية الإسلامية وبنائها العربي حتي وإن إضيف إليها في قمتها قبة الأجراس من خلال المهندس " فرناند رويت " الذي قام بتجديدها ، وحتي إن تحول مسجدها إلي كتدرائية فإن الفن الإسلامي عامة يفصح عـن أصـوله التي يصعب طمسها أو تغيير معالمها، فحتي إن تغير الشكل فإن المضمون بـاق وثـابت . وحتي إن تحول المكان فإن الزمان لا يختزل ولا يتحول. وحتي إن تغير اسـمها مـن مـئذنـة مسجد إشبيلية إلي (الجيرالدا) وهو الاسـم الذي أطلقـه عليها (سير فانتس) كاتب رواية دون كيشوت وانتشر بعد ذلك في كل كتب التاريخ.

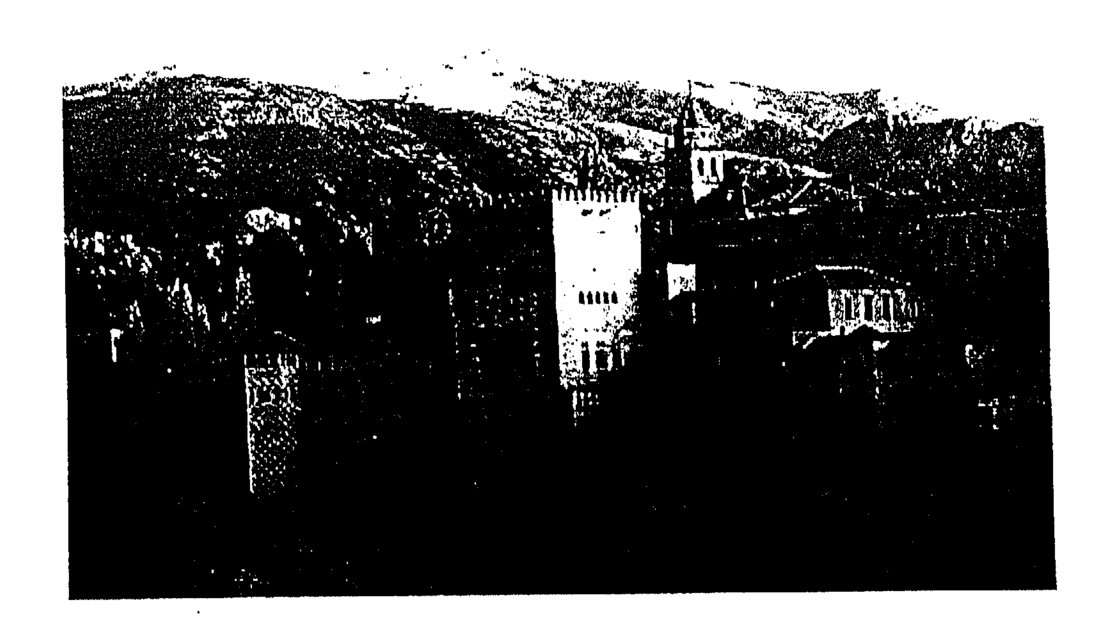
فسـيظل اسـمها في ضمير ووجدان الأمة الإسلامية مئذنة مسجد إشبيلية وسيظل يؤكـد بقـاء هذا الاسم واستمراره انتماؤها للفن الإسلامي منذ ثمانمائة عام وانتمائها لحقبة زمنية مزدهرة لا يمكن أن تمحي من ضمير التاريخ إن كان للتاريخ ضمير.

قصر الحمراء في غرناطة :

تتجـلي البراعة الإبداعية والرؤية الجمالية الخارقة الأصلية التي تبلورت في عهد بـني نصر وبلغت قمة الإعجاز البياني المعماري إن جاز التعبير وإن جاز وصف العمارة بأنهـا فاتـنة، رقيقـة، هفهافـة، دقيقة الجمال، فائقة الروعة كلما اقتربت منها ومن أحد تفاصيلها بهرك حسنها وجمالها.

يـتكون قصـر الحمراء في غرناطة من ثلاث مجموعات من المعمار يتوسط كل مـنها بهـو يذكـر بالصـحن المكشـوف وسط المسجد ويتخلل عمارتها القنوات والبرك والـنوافير التي تعلوها الجنا ن والأشجار والنباتات والرياحين، وكل عمارة الحمراء جميلة بـل فائقـة الجمال وأجمل ما فيها بهو الريحان، وأروع قاعاته (قاعة الشقيقتين) الملحقة

(١) المرجع السابق، ص ٣٨.



شكل (٣٣)

قصر الحمراء فى غرناطة



شكل (٣٤)

قصر الحمراء فى غرناطة، ساحة الأسود تتميز بالصحن المكشوف الذى تتخلله البرك والنوافير.

بالحديقــة الوارفة وكأن منشئيها كانوا يتطلعون إلي الجنة. والمرادف من كلمة جنينة هي تصغير لكلمة جنة تذكر (بجنان العريف) الملحقة بقصر الحمراء.

يــدمى قلبك من الألم عندما تتذكر أن هذه العمارة البديعة التكوين والتشكيل عربية أصيلة حــرة ســباها التاريخ أخذها رهينة، بعد أن غادرها أهلها استيقظت فجأة تحيا في موطــن غير موطنها بين أناس غير الناس وفي زمان غير الزمان فجر يوم ١٤٩٢/١/٢م (يوم تسليم مفاتيحها).

لا يــدرك أصـــالتها إلا مـــن شيدوها وأقاموها وشيدوا علي جدرانها معالم الجمال ونحــتوا عــلي أســطحه قيماً منحوتة تلاحق العين علي الأسطح والجدران لتعكس المعني والمحــتوي والمضــمون الكامن في قلب الإنسان المؤمن حينما تتحول العقيدة الخالدة إلي جمـــال أصيل ، ويتحول الإيمان إلي إبداع، وتتحول هذه العبارة " ولا غالب إلا **الله** " شعار بــني الأحمــر إلــي وحدة تصميم ينظمها الفنان في مصفوفات أفقية ورأسية علي الجدران، لتنــتج له تكويــنات جماليــة تعلو الطنافس والصناديق كما تعلو مقابض السيوف تحوطها تصــميمات نــباتية وهندســية تبرزها وتتبادل معها الشكل والأرضية لتؤكدها، وكأن الفنان المســلم مــن خـــلال تكــراره لتلك العبارة علي كافة المصنوعات وعلي كل الحوائط في الحمــراء يؤكد إيمانه بها كحقيقة ويؤكد عبادته **لله** الواحد من خلال الفن، وكأنه يعبد **الله** جمالياً.

ومـــن خـــلال مقارنة جمالية سريعة بين أنواع من الجمال المعمارى بين الحمراء ومســجد السلطان حسن ومسجد قرطبة ، نجد أن الجمال فى مسجد السلطان حسن يتحقق مـــن خلال الجلال الذى يمتد رأسياً مع الحوائط العملاقة وكأنها صروح معمارية شامخة ، أما مسجد قرطبة فيمتد جلاله أفقياً مع مصفوفات الأعمدة التى تأخذ البصر إلى اللانهاية ، عــندما تدخل مسجد السلطان حسن تشعر بالرهبة والجلال يغمر قلبك وعقلك ، بينما تقف الحمــراء رقيقــة دقيقــة هفهافة فائقة الحسن، تشعر بالرقة والجمال يغشى روحك ونفسك وقلــبك فــهى تلــتف بعــباءات الجمال، وتدني عليها من جلابيب الإبداع والرقة والدعة والسكون لتخفي فتنتها المعمارية بغلالة تأبي إلا أن تفصح عن فتنة خلابة تبهرك وتستولي علي وجدانك، وتأخذك علي القرب رقتها ويبهرك جمالها علي البعد.

تلـتقي فيها بجمال إبداعي معماري إسلامي ذو مذاق خاص يستهوينى دائماً أن أسـميها معجـزة الجمـال ذات العمـارة الـنادرة الباهرة يسميها الناس في إسبانيا " قلعة الحمـراء" وبعـض الكـتب الـتاريخية تطلق عليها حصن الحمراء، وأشعر دائما أن هذه الأوصـاف لا تنطـبق عليها فهي أرق وأدق وأجمل من أن يطلق عليها حصن أو قلعة إلا إذا كانت حصناً للجمال وإبداعه وقلعة للإبهار والدقة المعمارية.

وربما جاءت هذه التسمية (قلعة وحصن) لأن هناك سورًا عاليًا يحوطها، والذي تعـرض لقصـف مدفعي أثناء وجود الفرنسيين في أسبانيا، وربما لأنها مشيدة فوق ربوة عاليـة تشرف علي غرناطة مدينة التاريخ الزاهر من عل لتشهد زمانا غير الزمان وأناسا غير بناؤها وأهلوها.

يقـول عـبد العاطي الورفلي عند انتهاء زيارته للحمراء: " وما إن حلت لحظات الغـروب حـتي انطلقت في الأرجاء من الكنيسة المضافة إلي الحمراء الموسيقي والترانيم الكاثوليكيـة.. إنه تأكيد للغروب الحسي، غادرنا الحمراء سيراً علي الأقدام وتلاشى صوت الأناشـيد الكنسـية أمـام أصـوات الطيور العائدة إلي أوكارها وخرير المياه المنبعث من القنوات والمساقط التي تخترق الحمراء وغاباتها الكثيفة "[1].

وأخيرًا فإن النهاية تعقبها بداية وبدايات، والغروب يعقبه شروق وإشراقات، وهذا من سنن الكون وخصائصه لحسن الحظ.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر المملوكي :

يعتـبر العصـر الممـلوكي مـن أزهي العصور الإسلامية في تاريخ الفن،فرغم الحـروب التي خاضها المماليك ورغم الصراعات علي السلطة في هذا العصر إلا أن الفن قـد ازدهـر وتطـور وتبـلورت أسـاليب فـنية إبداعية في كافة الفنون،من العمارة إلي التصـميمات المعماريـة المنحوتة في الحجر والجص،إلي الخزف،إلي المعدن،والتصميمات المموهة بالمينا.

(١) عبد العاطي الورفلي: مرجع سابق، ص ٢٦٢.

إلا أن العمـــارة تعتـــبر مـــن أزهاها وأبهاها وأفخمها وأكثرها قيماً فنية، وقيماً جمالية علي حد سواء.

وربمـــا كان مرد ذلك إلي أن العمارة الإسلامية بوجه عام تحمل مضامين فكرية عقيديـــة ترتـــبط بالإسلام كعقيدة فترتفع بذلك عن السياسات والصراعات المادية وبالتالي تنفصـــل عـــنها فلا يكون لها تأثير يذكر بل علي العكس فبرغم تعاقب الملوك السريع في السـلطة وبـــرغم اخـــتلاف وجهات النظر السياسية إلا أن الملك الجديد لا يلغي أو يمحو الأعمـــال الـــتي تحمل اسم ملك سابق، بل علي العكس إذا كان هذا البناء المعماري يحتاج إلـــي الـــتجديد أو الترميم إو الإضافة ربما قام الملك الجديد بذلك وهذا ما حدث بالفعل في أكـــثر المواقـــع الأثـــرية، وربما يرجع ذلك إلي أن الهدف من ذلك أكبر بكثير من مجرد تـــرميم أو تجديد أثر معماري مثلا ، بل يكمن الهدف في أن الجميع ملوكاً ورعايا يعملون في إطار وحدة الهدف الشامل الأكبر والأوسع والأعم المتصل بالعقيدة اتصالاً وثيقاً [**فإن المساجد لله**] فمن هذا المبدأ الأساسي والمحوري كان المنطلق .

وبالـــرغم مـــن أن الممـــاليك كانوا رقيقاً يباعون ويشترون ويربون ويدربون علي فنون القـــتال، ورغـــم جنســـياتهم المتـــنوعة ورغم هذا التنوع العرقي إلا أن الولاء كان للهدف الإســـلامي الأكبر حيث تتلاشي كل الفروق وكل الصراعات ويصبح الجميع وحدة واحدة رهن الإشارة وتلبية النداء أمام الحروب الصليبية مثلا، ويصبح الجميع وحدة واحدة باسلة تحقـــق انتصارات تاريخية علي المغول في عين جالوت وتكمن هنا (الوحدة) من خلال العنصـــر القوقـــازي والشركسي والتركستاني والآسيوي والتركماني يتوحد كل هذا التنوع إعلاء لهدف عقيدي واحد وإعلاءً لكلمة **الله** .

العمارة في العصر المملوكي :

ازدهـــرت وكـــثرت النماذج المعمارية في العصر المملوكي والتي ما تزال قائمة حتي الآن تشهد بضخامة وفخامة وجلال العمارة،كما تشهد بقوة الإيمان وتمكنه من القلوب والأرواح وحضـــور الجمال بسطوته وقوته الفنية وفاعليته الإبداعية وباختيار أحد النماذج فى العصر المملوكى علي سبيل المثال وليس الحصر وهو:

١ – مسجد ومدرسة السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون :

بـــني هذا المسجد (٧٥٧ – ٧٦٤هـــ) (١٣٥٦ - ١٣٦٢م) غرب قلعة الجبل التي بناها صلاح الدين الأيوبي، ويمتاز مسجد السلطان حسن بمدخل ضخم جدًا من حيث الارتفـــاع الصـــرحي الشاهق الذي يوحي بالرهبة والرسوخ والاتزان والذي يبلغ أكثر من سبعة وثلاثين مترًا.

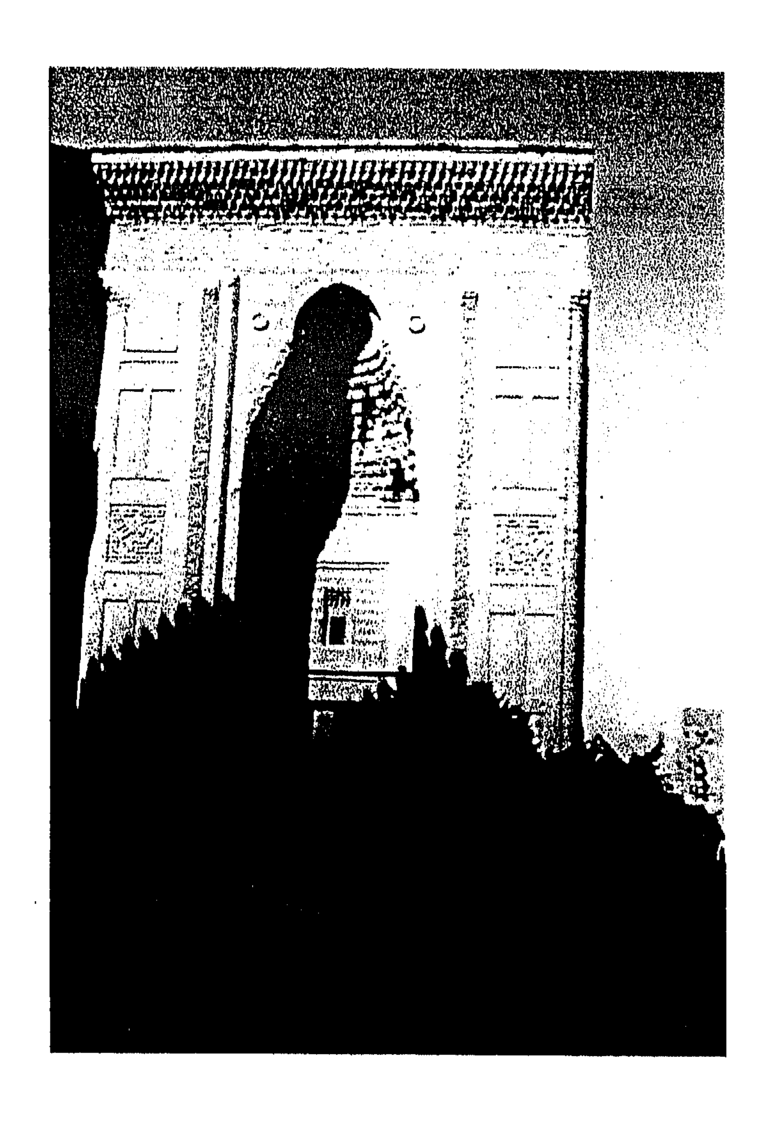
وداخـــل المسجد صمم الطراز ذو الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبـــلة الذي تعلوه القبة المرتكزة علي صفوف المقرنصات ، كما يتميز رواق القبلة بوجـــود المحراب الرخامي المتميز بألوانه، ذو الحنيتين المتداخلتين والمزينتين بالصنجات المـــزررة ذات الـــلونين البرتقالي والأبيض المتبادلة الألوان والمحراب يكتنفه عمودان في كـــلا الجانـــبين ومســـقطه نصـــف دائـــري وأعلي باطن المحراب مكسو بالرخام الأحمر بـــزخارف هندســـية تمثل القطاع لنصفالدائري العلوي الذي يمثل طاقية المحراب ويعلو المحـــراب شـــريط كتابي لآيات من سورة الفتح بالخط الكوفي محفورة في الجص ممتدة حول الإيوان الشرقي.

وأ ربعـــةالإيوانات المحيطة بالصحن قد صممت لتستخدم أصلاً كمدرسة لتدريس المذاهـــب الأربعـــة حيث أوقف عليها السلطان حسن النفقات الخاصة وكان يؤمها الشيوخ الأساتذة الذين يتولون التدريس بها.

مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن :

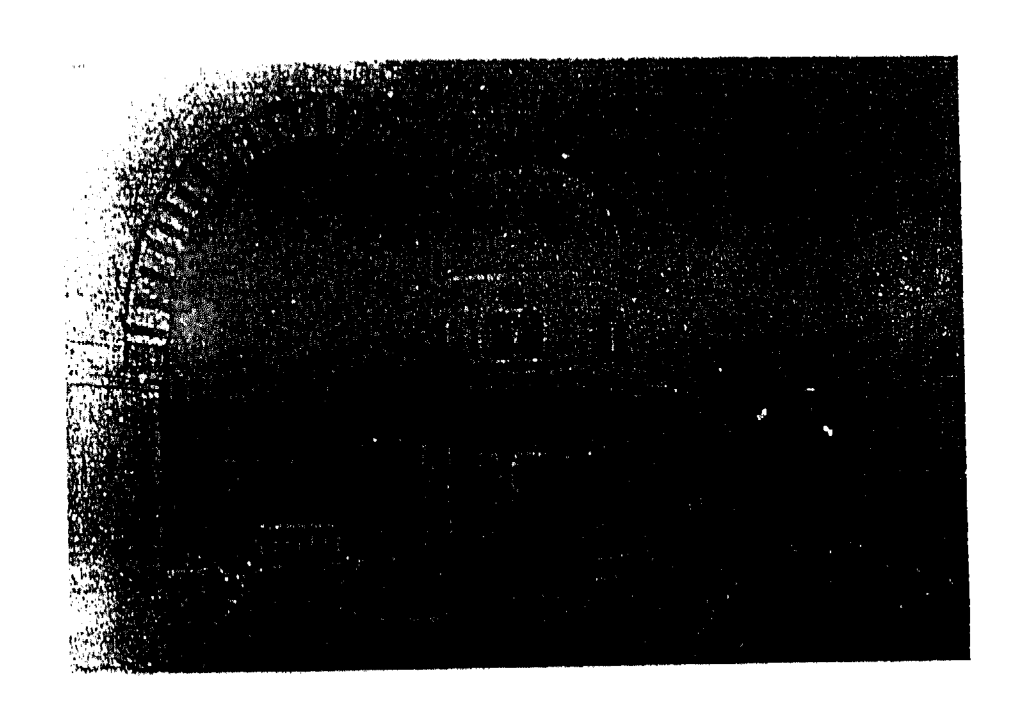
يـــتميز مدخل مسجد السلطان بالفخامة والضخامة والجمال والجلال والمسجد مع المدخـــل يعتـــبرانكتلة صرحية معمارية مبدعة قائمة في الفراغ المحيط،توجد علاقة جمالية متصـــلة بالسماء من خلال القبة والمآذن كعناصر معمارية ، ومن خلال الإيمان الطاغي الذي ملأ قلب المعماري المسلم الذي ابدعه ووضع تصميماته،والذي تنطق به أحجار هذا البناء المنقوشة والمزخرفة والمحفورة.

والمدخـــل عـــندما يقف الإنسان بداخله يستشعر الرحابة والاتساع والسمو والعلو خاصـــة عـــندما يـــنظر الإنسان لأعلي حيث الحنية الكبيرة المرتفعة التي تنتهي بزخارف المقرنصات المنظمة إيقاعيا بشكل شبه إشعاعي. تنقل العين وتمهد إلي الزخارف الهندسية



شكل (٣٥)

مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن يتميز بالصرحية والفخامة والجلال . عندما تتأمله تشعر بطاقات روحية تغمر وجدانك، ورهبة ممتعة ناشئة عن جلال العمارة.



شكل (٣٦)

صحن مسجد السلطان حسن من الداخل رسمه الفنان المستشرق دافيد روبرتس بأسلوب الحفر على الزنك (الليثوجراف).

المنقوشـــة عـــلي الحجـــر بقـــدرة إبداعية فائقة ونظام إيقاعي من خلال التقسيم التكويني الأصـــلي الـــذي قامت عليه الزخارف والذي يستقطب النظر من أدني إلي أعلي في علاقة ممتدة لا تنتهي.

وعـــلي الســـطح الخـــارجي للمدخل يمتد شريطان زخرفيان محفوران في الحجر يمـــتدان عـــلي جانـــبي المدخـــل من شأنهما إحداث بؤرة مركزية على حنية المدخل من الخارج، وإحداث تحديد للمدخل من الخارج.

وإذا انتقلنا إلي الجانب الآخر من البناء في الواجهات الخارجية نجد المعماري قد قـــام بحل وظيفي وحل جمالي في نفس الوقت حيث أنه لم يشأ أن يترك المساحة الخارجية للمبني صماء خالية من النوافذ فقام بعمل النوافذ كجانب وظيفى في البناء بأشكال مستطيلة رشـــيقة ووضـــعها بالتبادل مع فجوات مستطيلة مصمتة أقل حجما مرتبة في صفوف من أســـفل البـــناء لأعلاه، من شأنها إحداث إيقاع جمالي يخفف من شدة الصرحية والصلابة للحائط أعلي السطح الخارجي لكتلة البناء، كما توحي باستمرار الارتفاع لأعلى .

كمـــا تؤكـــد الارتفاع الشاهق للبناء من خلال تنظيمها في خطوط رأسية متكررة والمبـــني في مجمله يعتبر صرحاً معمارياً يحتوي علي قوي روحية عميقة جدًا يستشعرها أي مؤمن خاصة فى صلاة الجمعة حيث يمتلئ المسجد بالمصلين داخل الأواوين الأربعة وداخل الممرات المؤدية للصحن مما يملأ النفس بإحساس جياش بجمال الإيمان والوحدة .

ونفـــس هـــذا الإحساس تشعر به عندما تنقضى الصلاة وينتشر الناس فى الأرض ويملأ الأجانب السائحين جنبات المسجد،وقد اكتشفت أن هذا الإحساس لا أشعر به وحدى فقـــد صرح به أحد السياح الذى كان يصور جوانب المسجد بكاميرا فيديو ويقول إن هناك طاقـــات روحيـــة لا يستطيع تفسيرها استولت على وجدانه منذ دلف إلى المدخل وكيف لا وهـــو بيـــت من بيوت **الله** يحمل عبق الإيمان كما يحمل عبق التاريخ ، والتحليل الجمالي للبناء يحتاج إلي مجلدات لا يتسع المجال لها.

وأخيـــرًا تؤكد ذلك رؤية المقريزي للمسجد حيث يذكر: " ... فلا يعرف في بلاد الإســـلام معـــبد من معابد المسلمين يحاكي هذا الجامع قامت العمارة فيه ثلاث سنوات لا تـــبطل يومًا واحدًا.. في هذا الجامع عجائب من البنيان منها أن طول إيوان كسري خمسة

وستون ذراعًا، ويقال إنه أكبر من إيوان كسري الذي بالمدائن في العراق بخمسة أذرع، ومنها القبة العظيمة التي لم يبن بديار مصر والشام والعراق والمغرب واليمن مثلها، ومنها المنبر الرخامي الذي لا نظير له، ومنها البوابة العظيمة، ومنها المدارس الأربعة التي بدرقاعة الجامع "(١).

وعند الحديث عن العصر المملوكي وعمارته لا يتسع المجال لذكر الكم الهائل من الحضور الجمالي الممتد عبر الزمان والمكان في صياغات معمارية متصلة بأبعاد روحية بعيدة المدى تتجسد وتتشكل في صروح ملموسة مرئية تمثل مساجد ومدارس وبيمارستانات وأسبلة وخانقاوات وتكايا وأربطة... علي سبيل المثال وليس الحصر مسجد ومدرسة وضريح وبيمارستان قلاوون بشارع المعز لدين **الله** بالقاهرة. مسجد الناصر محمد بن قلاوون. بالقلعة، جامع الظاهر بيبرس بميدان الظاهر، مسجد سلار وسنجر الجاولي فيما بين السيدة زينب والقلعة ، خانقاه بيبرس الجاشنكيز بشارع الجمالية، مسجد طنبغا الماردانى بالدرب الأحمر ، مدرسة وخانقاه السلطان برقوق بالنحاسيين، ضريح وخانقاه برقوق وفرج بن برقوق بمقابر المماليك، خانقاه الأشرف برسباي بالقرافة الشرقية، مساجد قايتباي العديدة جداً في أنحاء القاهرة والإسكندرية، قلعة قايتباي بالإسكندرية، مسجد السلطان الغوري بشاع المعز بالغورية، وكالة الغوري التي تضم وكالة وحمام عام، ومنزل، ومقعد، وسبيل ماء، وكتاب ومدرسة، وتقع في نهاية شارع الغورية عند تقاطعه مع شارع الأزهر... هذا خلاف أضرحة ومقابر المماليك ذات القباب المملوكية الفريدة التصاميم المتنوعة والمتوحدة في آن معاً علي سبيل المثال قبة ضريح برسباي، قبة ضريح جاني بك، قبة ضريح سنقر السعدى .

ومثلما تحقق الثراء والتدفق الإبداعي في العمارة المملوكية تحقق أيضا في كافة أنواع الفنون :

١ – التصميمات المصاحبة للعمارة.

٢ – الحفر والنحت والتطعيم علي الخشب.

---

(١) تقى الدين المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، مرجع سابق، الجزء الثانى، ص ٣١٦

٣ – تكفيت وترصيع المعادن وحفرها وزخرفتها.

٤ – صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته.

٥ – صناعة الزجاج المموه بالمينا.

٦ – صناعة النسيج والسجاد.

٧ – صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة المخطوطات.

١ – التصميمات المصاحبة للعمارة :

التي انتشرت انتشارًا واسعًا في عهد المماليك وأشهرها تصميمات المقرنصات المنحوتة في الحجر والتي كانت تعلو المداخل وتعلو جدران المساجد من الخارج، كما كان يستخدمها المعماري كحل جمالي للانتقال من قمة البناء المربعة إلي القبة المستديرة من الداخل بتدرج زخرفي يصل ما بين المربع والدائرة بدون إحداث فصل أو قطع بين العنصرين المعماريين.

كما تمثلت التصميمات المصاحبة للعمارة في الأشرطة الكتابية المحفورة في الجص والمضفرة مع زخارف نباتية تكون مهمتها ربط البناء في وحدة كلية واحدة حيث تمتد حول الحوائط أو النوافذ وتكون منفذة إما بالحفر البارز والغائر أو الحفر المفرغ،كما هو الحال في مدرسة ومسجد سلار وسنجر الجاولي التي تعد نموذجًا للرخام المفرغ.

كما استخدمت زخارف تصميمات الرخام في تزيين وزخرفة المحاريب من خلال عناصر (الصنجات المزررة – التصميمات النجمية – الأشرطة الرخامية الهندسية) مثل محراب السلطان حسن ومحراب جامع قنصوة الغوري – كما استخدم الرخام أيضاً في تغطية الأرضيات بتكوينات هندسية باستخدام ألوان الرخام في إحداث علاقات بين الشكل والأرضية.

٢ – حفر ونحت وتطعيم الخشب :

تطور حفر ونحت وتطعيم الخشب المملوكي من خلال حشوات للأشكال النجمية الهندسية التي تطورت واتخذت أبعادًا وأشكالاً متعددة في العصر المملوكي واشتهرت باسم الأطباق النجمية،واستخدمت في زخرفة الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصاحف مع

وجـــود أشكال أخري دقيقة من الزخارف النباتية في توليف زخرفي بديع بين الخصائص الهندسية الحادة للأطباق النجمية والخصائص الرقيقة اللينة للزخارف النباتية.

كمــا اســتخدم الفــنان المملــوكي تقنية جديدة في زخرفة الأسطح الخشبية وهي "الــتطعيم " بمعني إدخال أجزاء صغيرة أو كبيرة أو أشرطة أو قطع هندسية... من ألوان مختــلفة،وخامات مختلفة من قطع العظم والعاج أو أنواع الأخشاب الأخري الملونة بألوان مختلفة أو قطع من الأبنوس أو الأصداف مع الخشب لإحداث ذبذبة جمالية وإيقاع بصري مــن خلال تنوع الأشكال والألوان،وسواء تم ذلك علي السطح في مستوي واحد أو تم في أكثر من مستوي لإحداث بروز علي السطح.

كمــا تطورت أيضاً الزخارف الخشبية التي قوامها قطع صغيرة جداً من الخشب المخــروط لــتركب مــع بعضها البعض من خلال تقنية التعاشيق،لتستخدم كنوافذ مفرغة وستائر خشبية تفصل بين أماكن الحريم وخارج المنزل مثلاً،وهي ما عرفت فيما بعد باسم المشربيات واستخدمت فى الشبابيك .

٣ – تكفيت وترصيع المعادن ومفرها :

والمقصـــود بالـــتكفيت هـــو إضافة عناصر معدنية زخرفية من نفس نوع المعدن بــلون مختلف (كالنحاس الأصفر والأحمر) أو من نوع آخر مختلف من المعادن كالفضة مــثلاً وذلــك لإيجاد علاقة زخرفية بين الشكل الزخرفي أو الكتابي والأرضية التي تمثل الإنـــاء المعدنـــي أو الإبـــريق أو الصـــينية، ومـــن شأن ذلك إحداث سيادة وبروز للشكل المطلوب كتابته أو زخرفته.

كمــا اســـتخدم الـــنحاس المفرغ بزخارف هندسية ونباتية في تغطية الأبواب في المساجد كعناصر زخرفية معدنية منفذة علي الخشب فى إحداث توليف للخامات المختلفة.

كمــا أبـــدع الممـــاليك فـــي صنع الأسلحة من المعدن وتكفيتها بالفضة والمعادن الأخري كالبرونز والنحاس والحديد...

كمــا اســـتخدمت أيضـــاً المعادن المنقوشة والمفرغة والمكفتة في صنع الثريات والمســـارج التي توضع في المساجد والتي تستعمل في الاستخدام اليومي حيث ظهرت بها أشرطة كتابية بالخط النسخ منفذة بمهارة بالغة.

٤ – صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته :

اشـــتهرت دمشـــق والقاهرة بضاعة الخزف وازدهر الخزف المرسوم بزخارف نـــباتية وحيوانيـــة من صناعة دمشق خاصة تقنية البريق المعدني الذي تطور تطورًا كبيرًا فـــي دمشـــق، ويتشابه الخزف المملوكي في مصر مع نظيره في الشام من حيث التقنيات والرســوم حيــث يــتميز برسوم نباتية بألوان فاتحة تتوسطها وحدة حيوانية زخرفية علي أرضية سوداء داكنة ثم يطبق فوقها الطلاء الزجاجي.

وفـــي مصـــر اســـتخدمت الطينة الحمراء الخشنة في إنتاج أوانٍ بنية أو حمراء مغطـــاة بالـــبطانة البيضـــاء تحت الطلاء الزجاجي المصفر أو المخضر ومنفذة الزخارف عليها بطريقة المحزوز والمحفور حيث يظهر من خلال الحفر الزخرفي علي سطح الإناء لون جدار الإناء الأصلي.

وقـــد كانت تستخدم في الزخارف علي الخزف الأساليب الخطية التي كانت سائدة فـــي العصـــر الممـــلوكي مـــثل استخدام خط النسخ في تكوينات خطية زخرفية واستخدام الـــزخارف النـــباتية والزخارف الهندسية في انتاج أشكال زخرفية في أرضية الإناء، كما اســـتخدمت (رنـــوك)(*) المماليك علي الأوانى الخزفية مثلما كانت تستخدم علي النسيج وعـــلي الأوانـــي المعدنية الخاصة بأصحابها مما يدل علي أن هذه الأوانى الخزفية كانت تستخدم في قصور الأمراء والفرسان وموظفي القصر من المماليك.

٥– صناعة الزجاج المموه بالمينا :

كانت صناعة الزجاج في العصر المملوكي تصنع بهدف تزويد المساجد بالقناديل للإضـــاءة وقـــد تفنن الصانع المملوكي بأمر من السلاطين والأمراء والحكام بإنتاج قناديل مصـــنوعة مـــن الزجاج المموه بالمينا والمذهب والمزخرف بكتابات وزخارف نباتية، كما اســـتخدمت الـــرنوك أيضـــاً داخل الجامات الدائرية في تزيين وزخرفة الزجاج مع إضافة

(*) الـــرنك : هو شارة ترمز إلي وظيفة صاحبها من المماليك، وتوضح رتبته ومركزه الوظيفي ومكانته ويكون عبارة عن رمز داخل ختم دائري، وقد استخدمه الفنان المسلم كعنصر جمالى في إنتاج أعمال ترمـــز لصاحب الرنك مثال ذلك رنك رئيس الحراس ويرمز إليه بسيفين متقاطعين – رنك الساقى ويرمز اليه بكوب من الماء . .

زخـــارف كتابية وزخارف نباتية وشيئا فشيئا بدأت الزخارف تنتشر وتغطي أكبر مساحة مـــن ســـطح الإنـــاء الزجاجي حتي أنه في بعض الأحيان كانت الزخارف تغطي السطح بأكملـــه. وقـــد كانت تستخدم في العناصر الكتابية الزخرفية آيات كاملة من القرآن الكريم بخط النسخ في تكوينات زخرفية بديعة خاصة تلك القناديل التي كانت تستخدم في المساجد للإضاءة.

٦ - صناعة النسيج والسجاد :

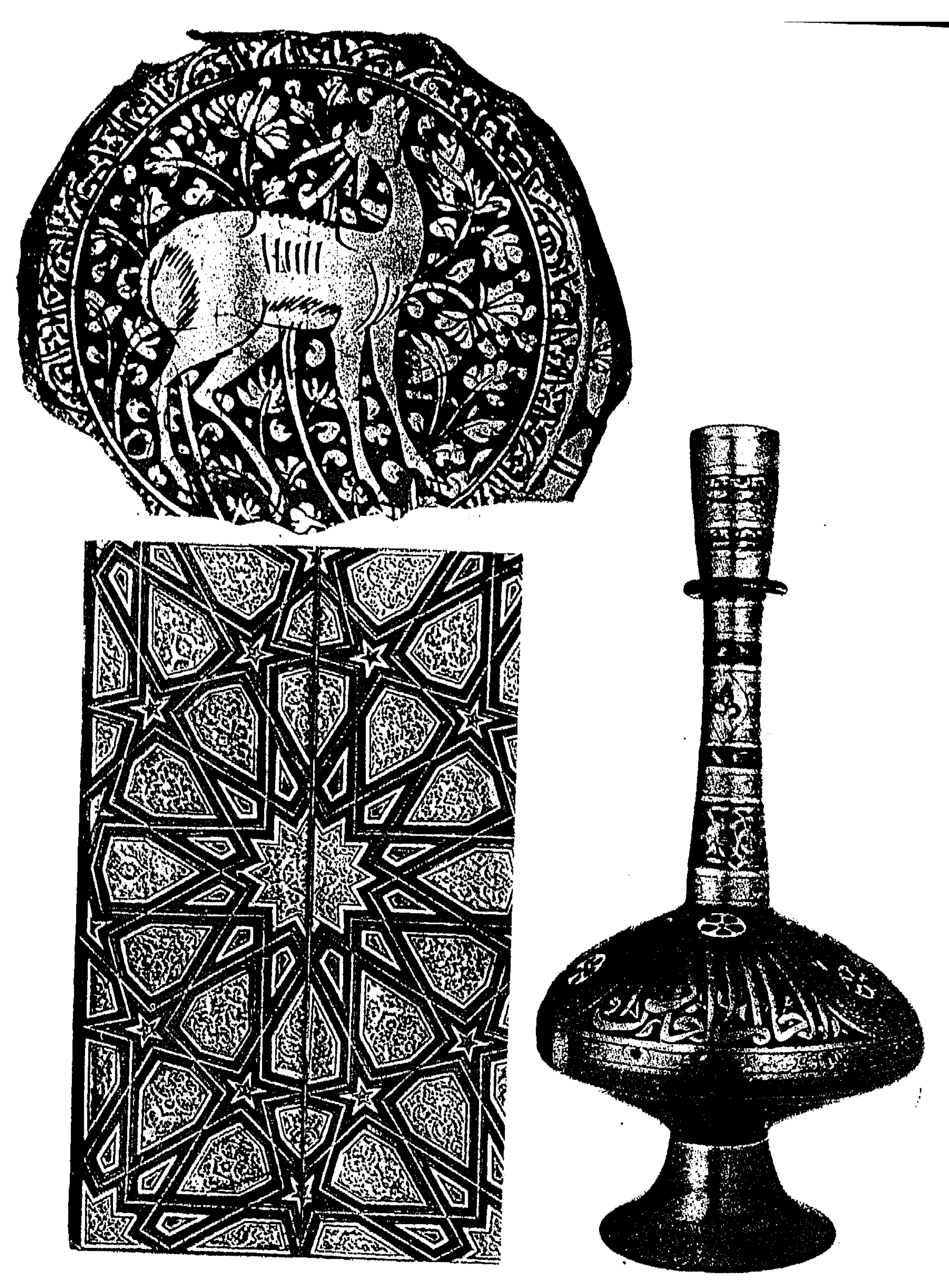
ازدهـــرت صـــناعة الحرير والديباج الموشي بالخيوط الذهبية والزخارف النباتية والـــزخارف الهندســـية فـــي تكوينات منسوجة ومطرزة، وقد كانت تستخدم بعض أسماء السلاطين مثل السلطان "الناصر" في تكوينات زخرفية مطرزة.

وقـــد اشـــتهرت دمشـــق بـــنوع من النسيج يسمي " الحرير المقصب " المنسوج والمطرز بالخيوط الذهبية أما مصر فقد اشتهرت " بالحرير في العصر المملوكي الموشي" المسمي بالديباج.

لقـــد ازدهر في مصر وسوريا علي السواء،وكان السجاد يتميز بتقسيم الأرضيات إلـــي مســـاحات زخـــرفية داخل أطر هندسية مقسمة لتحقيق قيم فنية كالتماثل والمركزية والتكرار... وكانت تستخدم فيها تقنية السجاد المعقود وتوجد الآن نماذج من هذه السجاجيد في أكثر المتاحف في العالم العربي والأوروبي.

٧ - صناعة التذهيب والتجليد وزخرفة المخطوطات :

اهـــتم الفـــنان المملـــوكي المسلم بإجادة صناعة التجليد والتذهيب حيث بدأت هذه الصـــناعة مـــع بدايـــة الاهتمام بتجليد المصاحف وزخرفة الصفحات الأولي والأخيرة من المصـــحف،من خلال زخارف دقيقة هندسية ونباتية وإطر زخرفية علي شكل شرائط تضم عـــناوين الســـور،كمـــا تطـــورت صناعة التجليد عن طريق الضغط علي الجلد من خلال الـــزخارف الهندســـية والنباتية لإحداث تأثير بارز للأشكال وغائر للأرضيات مما يوحي بالدقة والفخامة والإتقان.



نماذج لتطعيم الخشب وخزف وزجاج من العصر المملوكى.

نموذج من الخزف المملوكي

قنديل من الزجاج من العصر المملوكي.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر العثماني

(٦٨٠ - ١١٣٤ هـ) (١٢٨١ - ١٧٣٠ م)

تنسب الدولة العثمانية إلي مؤسسها السلطان " عثمان بن طغرل " الذي ساهم في تكوين إمبراطورية تركية شاسعة تجمع بلدان العالم الإسلامي في الغرب خاصة بعد ضعف الإمبراطورية البيزنطية .

" وأصبحت (بورصة وأزنك وأدرنة) تحت حكم العثمانيين وذلك عام (٧٢٥ - ٧٦٤هـ) (١٣٢٤ - ١٣٦٢ م)، ثم اتسعت الدولة العثمانية جغرافياً وسياسياً خاصة بعد فتح السلطان " محمد الفاتح " القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية والتي عرفت فيما بعد باسم "إسلامبول " وأصبح سليم الأول سلطانا علي مصر وسوريا عام (٩٢٢ هـ - ١٥١٦م)، وبعد ذلك أصبح جنوب شرق أوروبا والعراق تحت السيادة العثمانية "[1].

وأصبحت الدولة العثمانية دولة الخلافة الإسلامية في العالم الإسلامي وأصبح الملوك والأمراء في كل البلدان يدينون بالولاء للسلطان العثماني الذي يعتبر رمزاً للجانب الديني والجانب السياسي معًا.

وقد للاتصال الدولة العثمانية بعدة ثقافات في الشرق والغرب أن حدث تبادل ثقافي وتبادل حضاري وتأثير وتأثر فني من خلال اتصال الحضارات الذي حدث في عهد الدولة العثمانية حيث يلاحظ بعض تأثيرات فنية فارسية علي الفن التركي في صناعة الخزف والنسيج والسجاد مثلا، كما امتدت التأثيرات الفنية التركية إلي سائر بلدان العالم الإسلامي كالقاهرة ودمشق وبغداد والمغرب العربي...

العمارة في الطراز العثماني :

ازدهرت حركة المعمار الإسلامي في الدولة العثمانية ازدهارًا كبيرًا خاصة العمارة الدينية التي تعتبر المحور الأساسي والهام عند الحكام والسلاطين والأفراد في كل العصور الإسلامية.

---

(١) نعمت إسماعيل : مرجع سابق، ص ٣٤٣ .

" فظهـــرت مساجد عديدة في العصر العثماني مثل جامع أولو الذي شيد في عهد مـــراد الأول عـــام (٨٠٣ هــــ – ١٤٠٠م). جامع السليمانية في استانبول الذي شيد في عهـد الســلطان سليمان عام (٩٥٧ هــ – ١٥٥٠ م) جامع السليمية في أدرنة الذي شيد فـــي عهد السلطان سليم الثاني عام (٩٧٧هــ – ٩٨٣هــ / ١٥٦٩ – ١٥٧٥ م) وهذان المســجدان قـــد شـــيدا تحت إشراف المهندس المعماري العبقري " سنان باشا " الذي أبدع روائع معمارية كثيرة جدًا في العصر العثماني مثل جامع السلطان أحمد في استانبول الذي شيد في عهد السلطان العثماني: أحمد الأول تحت أشراف المعمـــاري " محمد أغا " عـــام (١٠١٨ – ١٠٢٦هــ) (١٦٠٩ – ١٦١٧ م) "[1].

وقـــد اشتهرت المساجد العثمانية بطراز فريد يتميز بكثرة القباب الخارجية وتنوع أحجامهـــا مع وجود قبة مركزية في أعلي مستوي من البناء، كما تتميز العمارة العثمانية بوجـــود المـــآذن القـــلمية الرفيعة جدًا والدقيقة القمة والمنطلقة من سطح المسجد إلي عنان الســـماء والمـــتميزة برشاقتها الشديدة، ولم يلبث هذا الطراز العثماني أن انتقل مع التأثيرات التركية إلي بعض الأنحاء من العالم الإسلامي، فنجد مثالاً له في مسجد محمد علي بالقاهرة الـــذي شـــيد أعلي قلعة الجبل عام (١٢٣٦هــ – ١٠٨٣ م) ويتضح مدي التشابه الكبير بيـــنه وبين مسجد السلطان أحمد في تركيا، كما نجد مثالا آخر هو مسجد " سنان باشا " في مصر في منطقة بولاق أبو العلا الذي شيد عام (٩٧٩ هــ – ١٥٧١م).

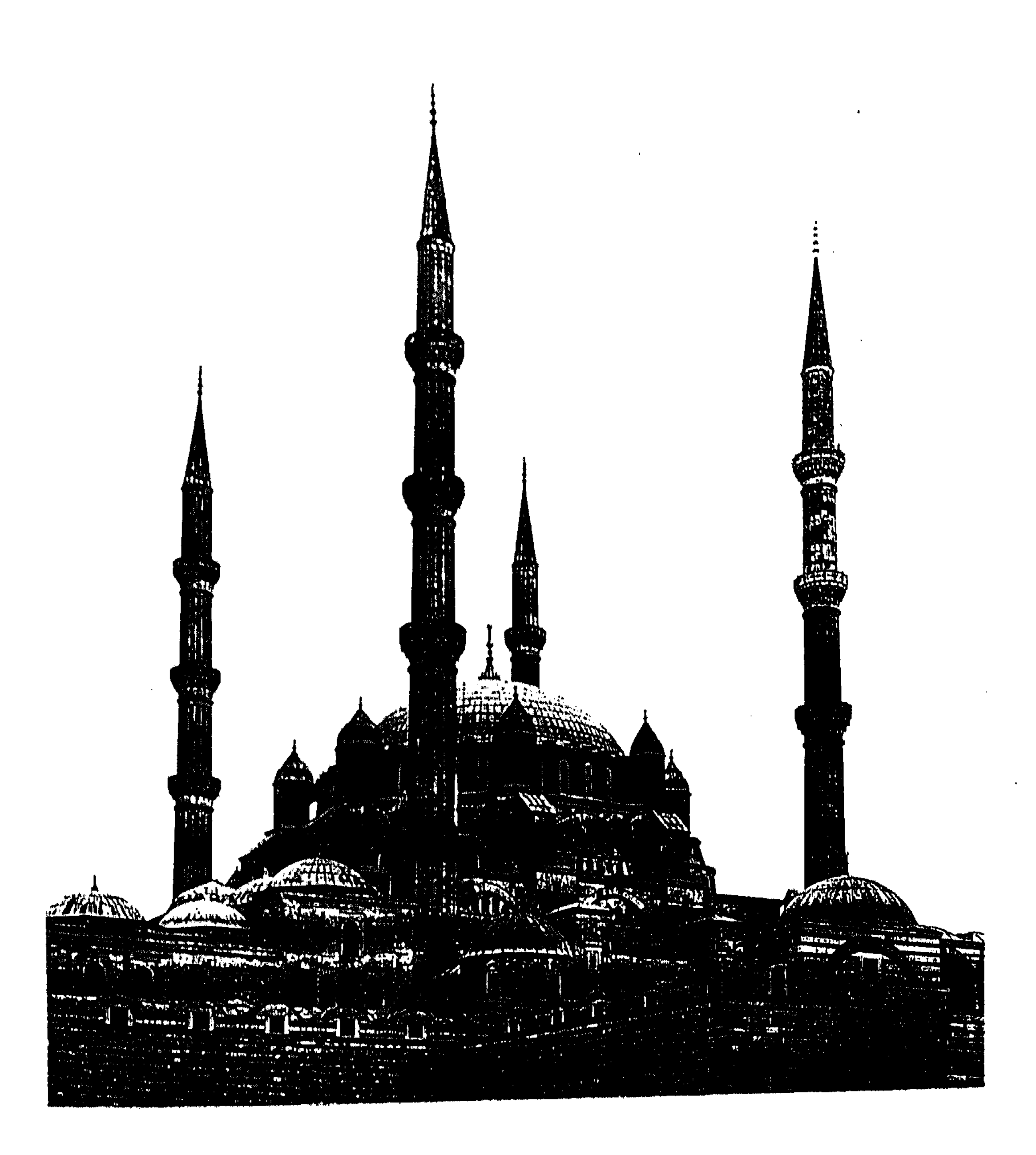
وعـــند ذكر المآذن العثمانية الرشيقة والقباب المتعددة الأحجام . نصف الدائرية التي توجـــد علاقـــة متبادلة بين سطح البناء المعماري والفضاء العلوي من فوقه تجدر الإشارة إلـــي مســـجد (آيا صوفيا) الذي يعتبر مثالاً صادقاً للتعبير عن الخصائص المعمارية فى العصر العثماني .

الخصائص المعمارية في العصر العثماني :

اتســـمت العمائـــر العثمانية بالفخامة والاتساع والثراء الزخرفي من الداخل، كما اتســـمت بالصرحية المعمارية ، واستخدام الكتل المعمارية المقببة والكتل المعمارية الرفيعة المنطلقة في الفضاء من الخارج.

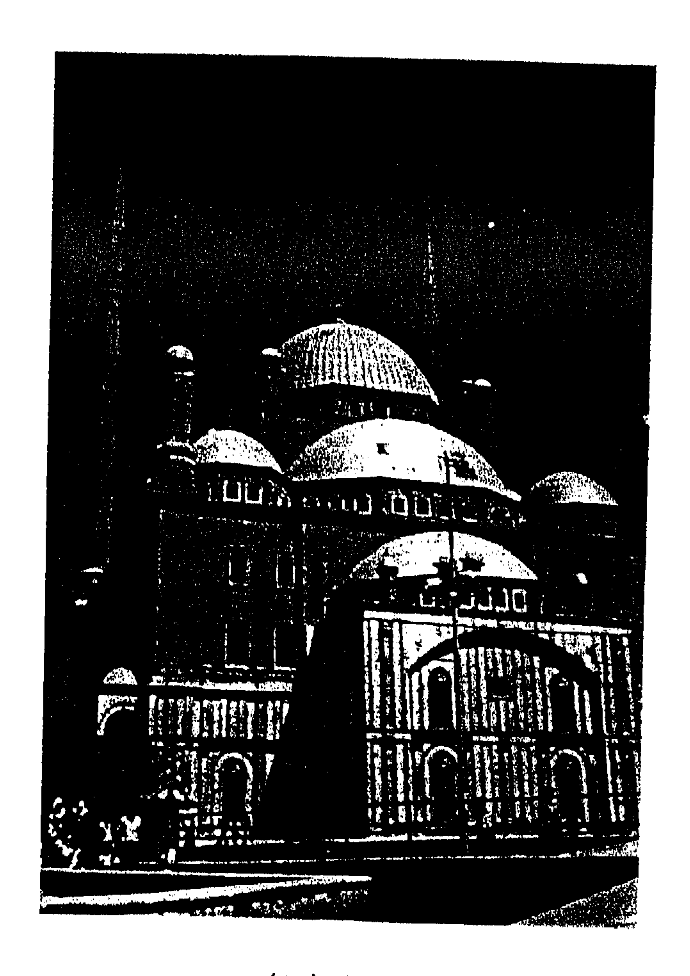
---

(١) نعمت إسماعيل : مرجع سابق، ص ٣٤٤ .



شكل (٣٨)

مســـجد السليمانية بتركيا. يقول بابا دوبولو مآذن مسجد السليمانية "كأنها بوصلة روحانية ترشد المسلمين لاستقبال الكعبة".



شكل (٣٩)

مسجد محمد على بالقلعة. نموذج للمساجد في العصر العثماني ذات المآذن القلمية الرفيعة المدببة التى تشق السماء.

كمـــا أصـــبحت الواجهـــات المعماريـــة أكثر صرحية وأكثر بساطة من الناحية الزخـــرفية (النحت البارز والغائر علي الواجهات الذي ميز العصر السجوقي في تركيا) حيـــث انـــتقل الاهـــتمام بالناحية الزخرفية إلي داخل المسجد من خلال البلاطات القيشاني المزخـــرفة بـــزخارف نـــباتية بـــألوان زاهية،وبلاطات السيراميك ذات الأشكال الهندسية المـــربعة والمســـتطيلة والتي تأخذ أشكال العقود نصف الدائرية، كما استخدمت في تغشية الحوائـــط والأعمدة وزخرفة المحاريب في أروقة القبلة في المساجد، مما يخفف الإحساس بـــثقل المـــادة أو كتلـــتها خاصة في الأعمدة الضخمة داخل المساجد. من خلال العناصر الزخـــرفية النباتية المورقة والمزهرة الممتدة والمتصلة علي الجدران والأعمدة مما يساعد علي خفة الإحساس بوظيفة الكتلة المعمارية.

صناعة الخزف والفخار وزخرفته في العصر العثماني :

ازدهـــرت صـــناعة الخزف في العصر العثماني خاصة بعد استخدامه في تغشية الحوائـــط والأعمـــدة وزخـــرفة الجدران والعناصر المعمارية،كما استخدم أيضاً في صنع القناديل المعلقة في المساجد لأسباب الإضاءة وقد اشتمل الخزف العثماني علي مجموعات من الأطباق الخزفية والأواني والمزهريات والبلاطات الخزفية.

وقـــد تميـــز الخزف العثماني بالزخارف النباتية المنفذة من خلال تفريعات النبات المجـــردة زخـــرفيًا لتتلاءم وتمتد وتتصل،ومنها علي سبيل المثال الزهور والورود كزهرة الزنـــبق والقرنفل والسوسن والعنب المحورة لتلاءم أساليب الزخرفة، كما استخدمت أيضاً أنصاف المراوح النخيلية كوحدات زخرفية علي الأطباق والأواني الخزفية.

كما حمل الخزف العثماني قيماً جمالية عالية متميزة جدًا عن الخزف في العصور الســـابقة،مـــن خـــلال التقـــنيات اللونية التي أضيفت إلي الخزف،من خلال استخدام اللون الأزرق الزهـــري عـــلي أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجي (الجليز) مما يؤكد القيمة الجمالية للشكل والأرضية من خلال اللون.

وقـــد أضـــيفت قيم لونية جديدة إلي الخزف العثماني من خلال استخدام ألوان لم تكـــن مســـتخدمة من قبل مثل اللون الأزرق والفيروزي والأخضر الزبرجدي والبنفسجي

والأحمـــر والأســود المنجــنيزي،واللون الأسود الذي استخدم أيضاً في تحديد الزخارف وذلك لإبرازها عن الأرضية وتحديدها وإعطائها السيادة الفنية داخل الشكل العام.

وتعتــبر مديــنة " أزنيــك " بــتركيا اشــهر مراكز صناعة الخزف والبلاطات السيراميكية التي استخدمت زخرفة الحوائط والجدران.

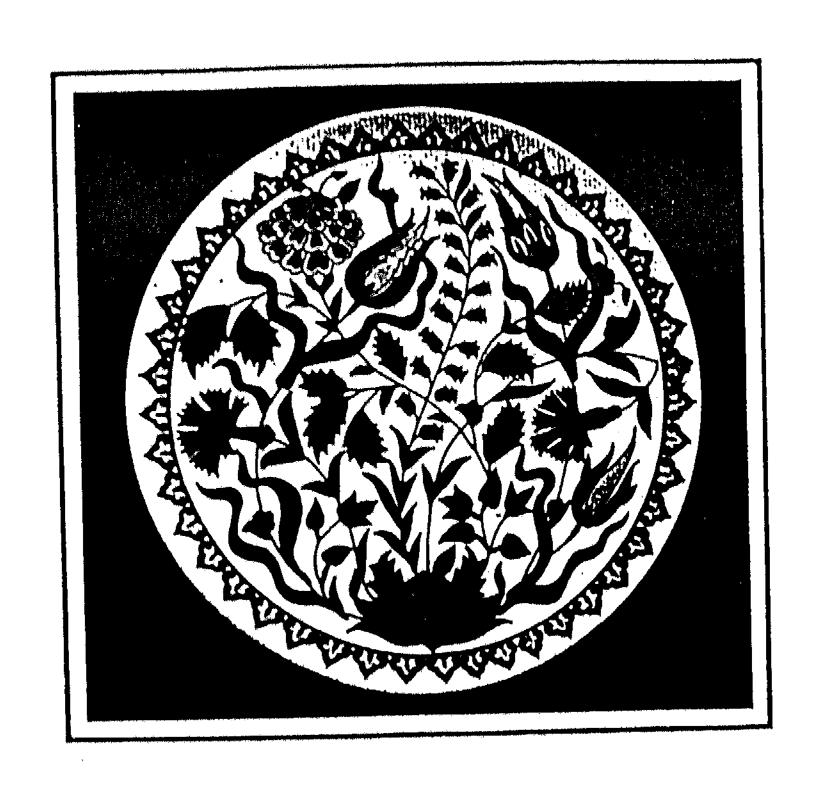
صناعة النسيج والسجاد :

ازدهرت وتميزت صناعة السجاد والنسيج في العصر العثماني في مدينة بورصة مركــز صـــناعة النســيج، وكان أشهر إنتاج هذه المدينة يسمي (بالديباج) وهو الحرير المنســوج بخيوط مذهبة ويسمي الحرير المقصب، (والمخمل) وهو نوع آخر من النسيج كان يستخدم في المفروشات، أما الأنواع الأخري فكانت تستخدم في الملابس.

وأغــلب الزخارف النباتية المستخدمة في النسيج العثماني كانت متشابهة إلي حد كــبير مع الزخارف التي ظهرت علي الأواني الخزفية،مما يؤكد مبدأ وحدة الفن الإسلامي مــع تــنوعه فــي الخامـــة،فتظهر الزخارف النباتية والمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر والأزهــار والزنابق والوريدات الصغيرة،التي تحولت إلي عناصر زخرفية تحلي الملابس والمفروشات كما غطت الجدران والأعمدة من قبل.

وقــد تميز النسيج العثماني كما تميزت كل منتجات الفن الإسلامي عبر العصور بالدقـــة المتـــناهية والجودة والإتقان والجمال والإحسان ، حيث أصبحت تصدر إلي جميع أنحـــاء العـــالم الإســـلامي والأوروبـــي عـــلي السواء،خاصة السجاد المعقود والسجاد ذا الزخارف الهندسية، والسجاد ذا الزخارف الذهبية وسجاد الصلاة الذي اشتهر بعد صناعة النســيج بوجود شكل المحراب والقناديل المزينة في أعلاه والأعمدة منسوجة وملونة داخل إطار السجادة.

ويـــبدو أن هـــناك علاقة فنية بين السجاد العثماني وسجاد آسيا إلا أنه يوجد شيء مـــن التـــنوع تمـــثل في وجود وحدة زخرفية مركزية فى وسط السجادة علي شكل نجمة إســـلامية أو أي شـــكل هندسي آخر يحيط بإطارها زخرفة منسوجة من الزخارف النباتية وتفـــريغاتها فـــي توافـــق محسوب بين الأشكال الهندسية والأشكال النباتية من خلال تنوع



شكل (٤٠)

طبق من الخزف العثمانى يحمل قيماً جمالية لونية من خلال الأزهار الملونة المنفذة على أرضية بيضاء، أزنيك – تركيا.

ألوانها بين الأزرق والأصفر والأخضر وانعكاساتها الجمالية علي الأرضية التي غالبا ما تكون منسوجة باللون الأحمر.

وغالبا ما كانت تحاط السجادة بإطار منسوج يحوى زخارف تختلف عما في الوسط فتكون بذلك بروازًا يحيط بالأشكال وفي نفس الوقت يبرزها ويؤكدها.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الصفوي:

ترجع كلمة " صفوي " إلي الشيخ الفارسي " صفي الدين " الذي ينسب له الشاه "إسماعيل " الذي حكم شيراز وسمرقند وبخاري في إيران ويعتبر هو مؤسس الدولة الصفوية وعاصمتها تبريز "، ثم جاء الشاه " طهماسب " فنقل الخلافة إلي " قزوين " ثم انتقلت مرة أخري إلي أصفهان في فترة حكم الشاه "عباس الأول "، وقد اهتم الحكام في العصر الصفوي في إيران بالفنون والعمارة حتي ازدهرت الحركة الفنية في أكثر العواصم الإيرانية كما حدث تبادل ثقافي حضاري وتجاري بين إيران في العصر الصفوي وبين الدول المحيطة بها مما أثري الرؤية الفنية والجمالية.

عمارة المساجد في العصر الصفوي: مسجد الشيخ صفى الدين

كان تصميم المساجد يتبع التصميم ذا الصحن المكشوف الذي انتشر عبر العصور الإسلامية،والمحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي غالبا ما كانت تعلوه قبة عالية جدًا من السيراميك ، ومن أوائل المساجد التي شيدت في العصر الصفوي "مسجد وضريح الشيخ صفي الدين " والذي يتميز بواجهته التي تحوي زخارف المقرنصات والنوافذ المصفوفة التي غشيتها الزخارف الخزفية الملونة في تكوينات زخرفية جميلة، ومسجد الشاه في مدينة أصفهان، والذي يعتبر تبلورًا إبداعياً للرؤية المعمارية التي تطورت وازدهرت،حيث يظهر ذلك في الواجهة المعمارية التي تتسم بالعلو والفخامة والجمال والتي تأخذ شكل العقد المدبب المزخرف باطنه العلوي بصفوف المقرنصات المتدلية في تكوينات جميلة ، وأسفلها شريط من الزخارف يمتد ليقطع الواجهة أفقيا يليه مستطيلان من زخارف الفسيفساء السيراميكية يتوسطها المدخل ويعلو واجهة المدخل مئذنتان جميلتان تؤكدان مبدأ السمو والارتفاع لأعلي.

مسجد الشاه عباس :

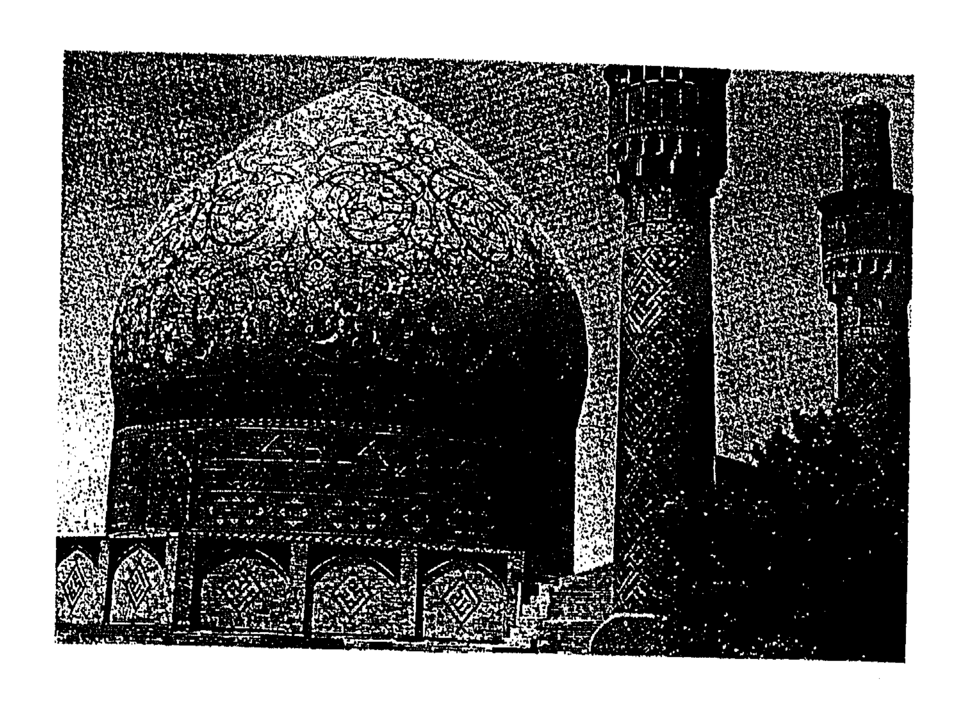
مسجد الشاه عباس بأصفهان في وسط ميدان الشاه عباس،ويعد هذا المسجد نموذجـاً للمسـاجد الإيرانية في العصر الصفوي التي غطت سطوحها بوحدات الفسيفساء السيراميكية في تكوينات زخرفية نباتية وهندسية بديعة، والمسجد يتكون من صحن مكشوف تحيطـه الأروقة حيث تعلو كل رواق قبة ، أما رواق القبلة فأكثر اتساعاً وتعلوه قبة كبيرة مغطاه بزخارف السيراميك الدقيقة.

ويعتـبر مسـجد الشـاه عـباس مـن الداخل قطعة معمارية فريدة في زخارفها السـيراميكية وأشـكال العقـود المتداخـلة والمتقاطعة في المداخل التي تقطعها زخارف السـيراميك الـتي لم تترك مكانًا شاغرًا إلا وغطته وكأنها بمثابة ترصيع لسكون العمارة ومادتهـا الأساسـية الـتي تختفي من خلال الزخارف فتخفف ثقل المادة وحدتها وتصبح وكأنهـا بمـثابة علاقـات إيقاعية لونية تتذبذب علي الأسطح المعمارية حاملة قيماً جمالية وقيماً زخرفية وقيماً خطية من خلال الأنواع العديدة من الأساليب الزخرفية المستخدمة.

الأساليب الزخرفية المستخدمة في العمارة:

اسـتخدم الإيرانيون في العصر الصفوي الزخارف السيراميك في تغطية الجدران الخارجيـة والداخـلية من السقف حتي الأرض،وتغطية القباب من القاعدة حتي القمة في ثـراء وتـنوع زخرفي غزير، حتى غطت العناصر المعمارية الزخرفية كالعقود وبواطنها والمقرنصـات والشـبابيك والواجهـات وحـتي المآذن امتدت علي أبدانها الاسطوانية زخارف السيراميك.

وكـانت الزخارف النباتية والهندسية والكتابية هي قوام هذه الزخارف حتي الخط العـربي استخدم كعنصر زخرفي معماري منفذ بخامة السيراميك من خلال عدة أنواع من الخـط كـالخط الكوفي المربع والخط الكوفي المعماري وخط الثلث،وخير مثال جمع هذه الأنـواع الـثلاثة مـن الخطوط في عمل معماري زخرفي واحد هو قبة مسجـد " الشيخ لطـف **الله** " من الخارج،حيث تتحقق هذه الزخارف أسفل القبة في الاسطوانة التي ترتكز عـليها القبة. حيث تمثل قمة الثراء الزخرفي المعماري، وبالإضافة إلي الزخارف الخطية هـناك الـزخارف النـباتية المفرغة علي هيئة شبابيك تدخل الضوء والهواء وبذلك تحقق وظيفـة معماريـة ، كمـا تحقق ووظيفة جمالية من خلال الزخارف النباتية المفرغة التي تحقق قيمة فنية تتمثل في الشكل والأرضية من خلال بروز الشكل وتفريغ الأرضية.



شكل (٤١)

مسجد الشاه عباس فى أصفهان وتظهر القبة والمئذنتان المغطاة بالقاشانى بلون الفيروز وفى باطن رقبة القبة كتب (اللهم صلى على محمد وآل محمد وسلم) أسفلها على شكل وحدة تصميم (توكلت على الله) (الله أكبر) (هو الله الذى لا إله إلا هو) (الله أكبر) (الله الملك الواحد القهار) وفى باطن العقود الصغيرة أسفل رقبة القبة (الله – محمد – على). أما أعلى القبة المغطاة بالقاشانى الفيروزى فتوجد تصميمات نباتية مجردة تأخذ أشكال دوائر تلتف مع وريقات النبات وتقل حجم هذه الدوائر كلما اقتربت من قمة القبة.

صناعة الخزف في العصر الصفوي :

كان الخزف في العصر الصفوي يتميز بزخارف بلون الطلاء الأزرق علي خلفية بيضـــاء وظل كذلك ثم ما لبث أن اجتمعت به كل ألوان الطلاء الأزرق والأخضر والأسود والبرتقالي من خلال رسوم النباتات والطيور المحورة زخرفياً.

ثـــم تطورت صناعة الخزف بعد ذلك فأصبح ينتج الخزف من نوع " البورسلين " حيـــث ظهـــرت بــــه تأثيرات زخرفية متأثرة بالرسوم الصينية فظهرت رسوم التنين الذي اشتهر في الصين ورسوم الحيوانات الصينية وأساليب الزخارف الصينية.

كمـــا ازدهـــرت صـــناعة الخـــزف ذي البريق المعدني وتميزت بالبريق الأحمر النحاسى والذهبي.

أيضـــا تطـــورت وازدهرت صناعة البلاطات الخزفية التي استخدمت علي نطاق واســـع فـــي تغطية الأسطح والجدران،وأصبحت تنتج بلاطات خزفية كبيرة الحجم يجتمع فيها أكثر من لون لتغشية الجدران بدلاً من قطع الفسيفساء .صغيرة الحجم.

صناعة النسيج والسجاد :

اشـــتهرت إيـــران فـــي العصـــر الصفوي بإنتاج منسوجات حريرية متميزة منها الحرير السادة والملون والحرير المنسوج بخيوط ذهبية وفضية.

الفصل الثالث

فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى

" نحن الطالبين فى كل مكان غمار الأفق لسنا بأعداء لكم.
نريد أن نمنحكم كل الرحاب الغريبة حيث يزدهر السر الخفى ويبيح نفسه لمن أراد اجتناءه.
هنالك أوقدت نار جديدة.. وتراءت ألوان لم تبصرها عين.
وأومأت خيالات شفافة.
تريد أن تتجسد... فرفقاً بنا
رفقاً بالمجاهدين أبداً على مشارف اللانهائية والمستقبل "

جيوم أبولونير

محتويات الفصل الثالث :

١ - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى.

٢ - الوحدة والتنوع كقيم حضارية وقيم جمالية .

٣ - التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى فى الفن الإسلامى.

٤ - التكرار الإيقاعى فى الفن الإسلامى كمدلول جمالى والمغزى الفلسفى له.

٥ - النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون.

٦ - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن الإسلامى.

٧ - الحركة المركزية فى الفن الإسلامى ومدلولها الفلسفى.

٨ - الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى والمدلول الفلسفى لهما فى الزمان والمكان.

٩ - النور فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى.

١٠ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء.

١١ - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى.

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.



١ – التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي من خلال التعبير عن المطلق

واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعقيدته الصحيحة وهي عـدم القدرة علي التعبير عن الذات الإلهية المنزهة، هذه القضية (إدراك الذات الإلهية) كـانت أكثر وأهم قضية فكرية حضارية كبري طرحت علي الساحة العقلية المسلمة وهي فكـرة (الـتوحيد) التي جاءت كتجريد عام وشامل لكل توحيد سابق في أي حضارة من الحضارات فقد جاء منزهاً عن أي تشبيه أو أي رمز.

فالـتوحيد حقيقـة وشـهادة أن لا إله إلا **الله** كماتعكس الجملة هي أول ركن من أركـان الإسـلام و**الله** حقيقة كبري في هذا الكون وفي نفس كل مؤمن وقلبه وعقله

بـل هو أكبر الحقائق وأشملها وأعمها علي الإطلاق، ولكنها حقيقة فكرية عقلية مجـردة منزهة عن كل تصور ولا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس، أو حتي بشكل فني إبداعي [**ليس كمثله شيء وهو السميع البصير**] حقيقة جازمة ومنتهية.

وهـذا الـتوحيد انعكس علي الفنان المسلم في أعماله الفنية التي اتسمت بالوحدة والتجريد. ومـن هـنا جاءت عبقرية الفنان المسلم الذي عبر عن هذه الحقيقة المنزهة وعن صفاتها فعبر عن المطلق اللانهائي كتعبير تأملي جمالي. فـأول عنصـر من عناصر العمل الفني (النقطة) التى تمتد لتكون خطاًوالخط يلتف ليكون دائرة ويحدد مربعاًوهي الأشكال الأوليةوالأبجدية الأولى المركزية التي تكون منها الفن الإسلامى.

ففـي الإسلام النقطة هي البداية، والأشكال اللانهائية التي تصدر عنها هي بمثابة تعبير ذهني تأملي جمالي يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود وهي حقيقة الخلق وصدور كل هذا التنوع اللانهائي عن (المركز) أصل الوجود، ومن هنا فقد تطابق الفكر والإيمان مع الوجدان في نفس الفنان المسلم للتعبير عن التنزيه وعدم التشبيه.

ومـن هـنا فقـد قدم الإسلام حلولاً جمالية، مغايرة اختلفت عن الأفكار الجمالية السـائدة فـي الحضارات السابقة، ويمكن اعتبارها تغييراً جوهرياً جذرياً. للفكر الجمالى، وهـنا تكمن صعوبة إبداعية بالغة، وتحد شديد واجه الفنان المسلم عند اختياره أو بمعني أدق عـند ابـتكاره لمفردات جمالية مجردة تجريدًا بحتًا للتعبير عن فكرة أو أفكار مجردة بالتالي أشد التجريد.

---

(١) سورة الشورى : الآية ١١.

وعلي ذلك كان النظام الهندسي الرياضي هو أحد وسائل التعبير عن التجريد كمبدأ فلسفي جمالي، ومن هنا كانت النقطة والخط والمساحة والدائرة والمربع والمثلث والمثمن ... إلي ما لا نهاية له من مضاعفات الأشكال الهندسية وسائل مرئية مباشرة للتعبير عن غيرالمرئي، غيرالمباشر، المطلق من خلالها ويصبح التعبير الفني تعبيرًا جمالياً من خلال الجزء الذي يعبر عن مفردات جمالية مجردة،تعبر بدورها عن الكل الجوهر المطلق.

وانطلقت تغطي كل السطوح لتعبر عن "الصورة الذهنية المطلقة" تعبيرًا جمالياً ورمزيًا من خلال صورة ذهنية مرئية ملموسة، وأصبحت تعبر من خلال صيغة منطقية هندسية ابتكرها الفنان المسلم من خلال تنوعات الأشكال الهندسية اللانهائية والتي تمثل ملايين الدوائر والمثلثات والمنحنيات في نسق متناغم ومتوازن في نفس الوقت ومتكرر يسير في كل الاتجاهات بتنظيم رياضي محكم ومستمر استمرارًا تسير معه العين في خطوط مستمرة طولاً وعرضاً وشرقاً وغرباً **[ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله]**[1].

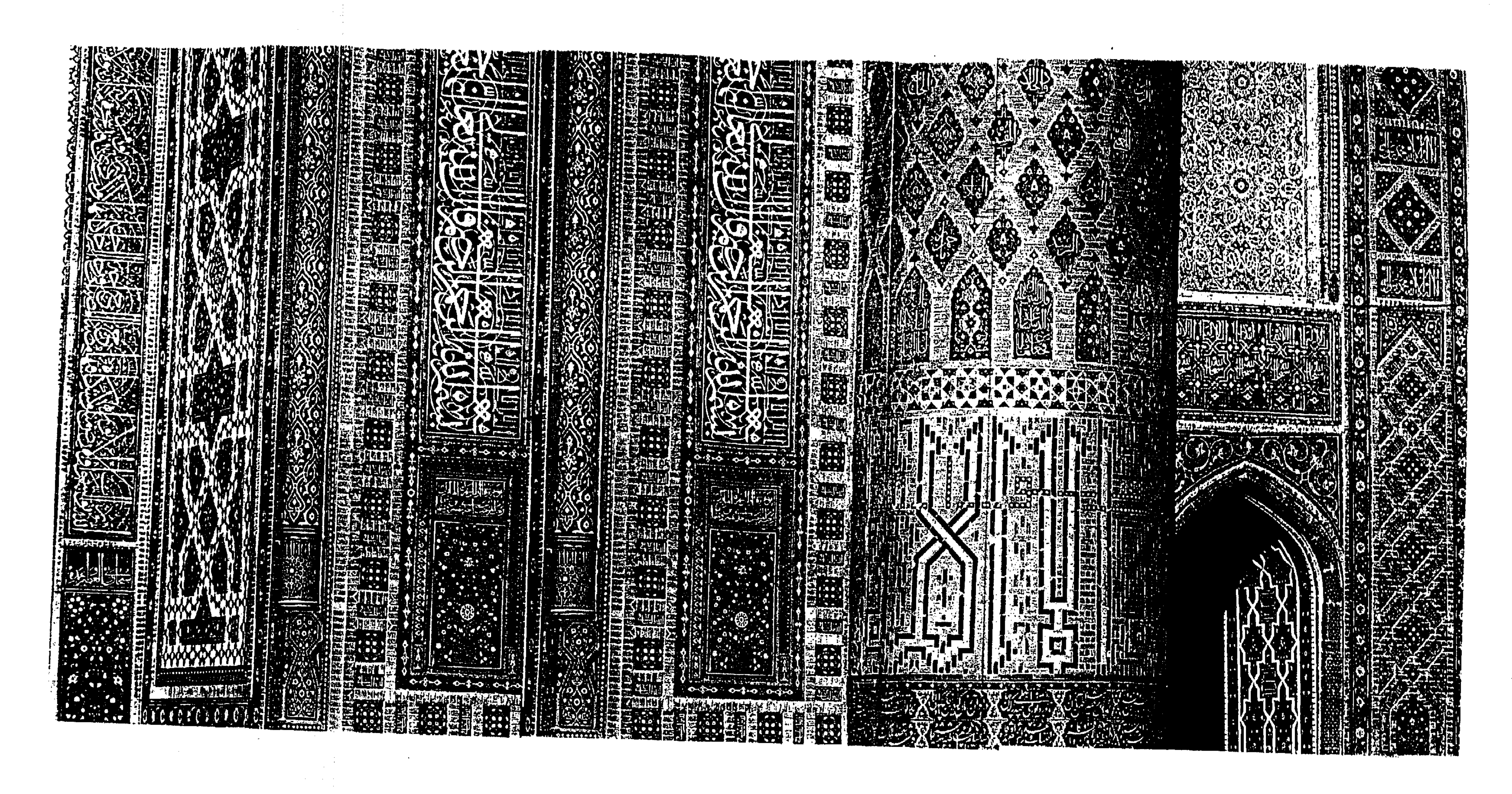
وتصبح متعة ذهنية للعقل المتذوق ومتعة جمالية للعين والحس،يدرك الإنسان أبعادها من خلال انتقاله من وحدة داخل التصميم إلي وحدة أخري وبرغم الاختلاف في الأحجام والأشكال والألوان إلا أنها جميعا تتآلف لتكون وحدة كبري يستشعرها المتذوق تحكم كل هذا التنوع فكأن الوحدة بداخل التنوع، وكأن اللانهائية بداخل الاستمرارية لآلاف التكرارات. تمثل معادلات جمالية ابتكرها الفنان المسلم للتعبير عن مفهوم المطلق وعن صفة المطلق كاللانهائية، والوحدة التي تنشأ منها كل التنوعات والاختلافات التي تعبر عن سمات المخلوقات وتنوعاتها اللانهائية والتي خلقها الواحد.

ومن هنا نجح الفنان المسلم في التعبير عن نسق كوني متكامل يعبر عن المطلق والمحدود معًا والعلاقة بينهما التي يحددها التوحيد كتجريد فكري، وذلك من خلال إبداعه لنسق جمالى متكامل.

---

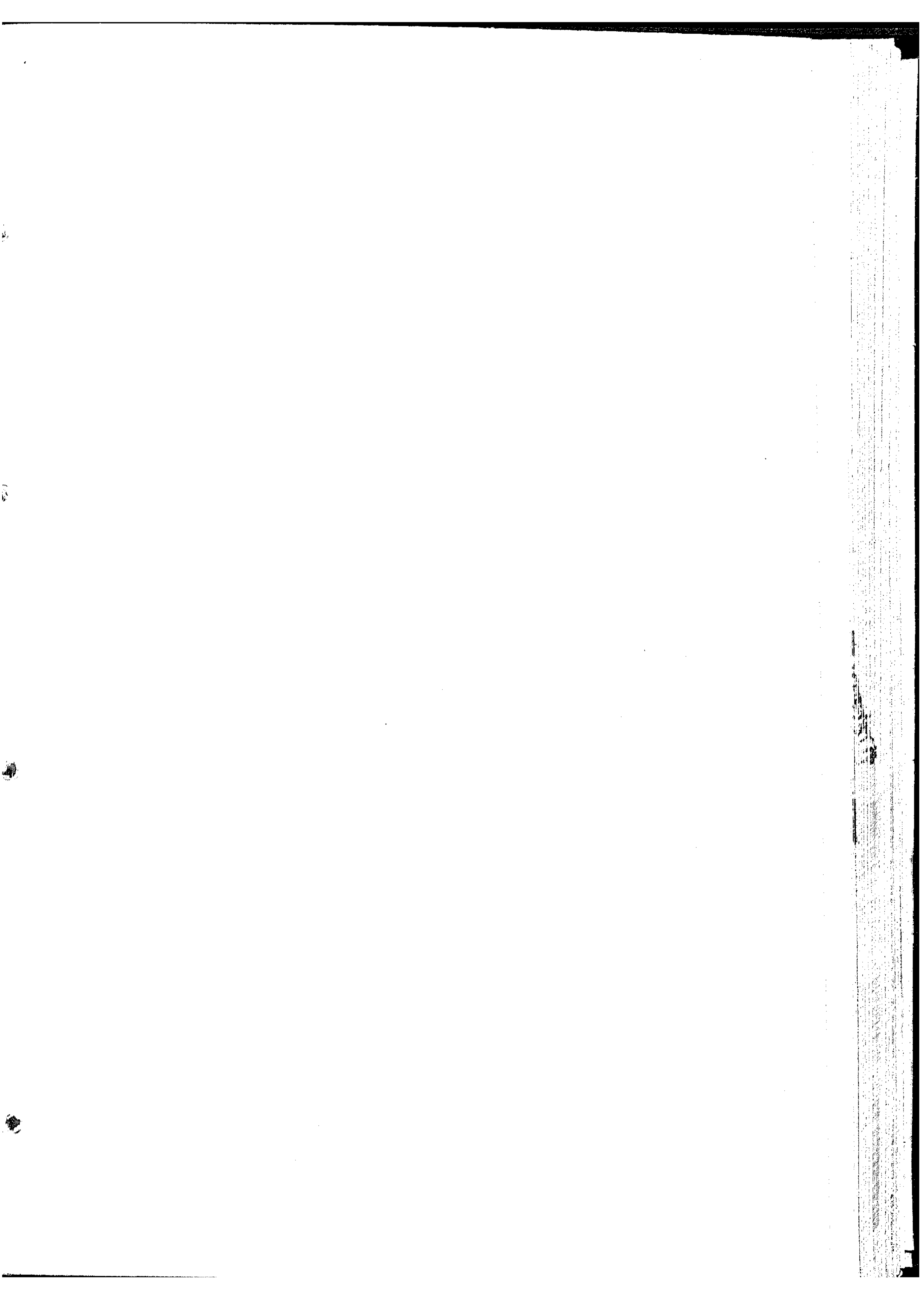
(١) سورة البقرة: الآية ١١٥.





شكل (٤٢)

مسجد جوهر شاه – ايران – يتجسد التوحيد جمالياً من خلال نسق فائق الجمال والإبداع اللانهائى من اليمين إفريز طولى محلى بأشرطة كتابية بخط الثلث (لا إله إلا الله محمد رسول الله) مكررة مرتين يليها كلمة (الله الباقى) منسقة فى تكرار متبادل حتى أسفل المستطيل ثم إفريز مستطيل محلى بوردات نباتية مجردة ثم عقد مدبب باطنه ملىء بالوحدات النجمية الهندسية البيضاء المليئة بدورها بالوحدات النباتية تعلوه وحدات نباتية محورة أكبر حجماً يعلوها إفريز مستطيل مطعم بالوحدات النجمية بداخلها عبارة (لا إله إلا الله) (محمد رسول الله) (سبحان الله) (الحمد لله) يعلوها مستطيل آخر أكبر مغطى بالتصميمات النجمية الأكبر حجماً بجانبه عمود كبير ملىء بتعبيرات جمالية على أعلى مستوى من الإبداع الروحى ممثلة فى أسماء الله الحسنى كل اسم داخل وحدة تصميم بالتبادل مع وحدة نباتية يظهر منها فى الشكل (المعز) (المقسط) (النور) (الهادى) (البديع) (الوارث) (الرشيد) يليه إفريز من الوحدات الهندسية يليها مستطيل كبير تعلوه عبارة (لا إله إلا الله) بالخط الكوفى المعمارى يليه إفريز من الكتابات الفارســية يليها شريط طويل مقسم إلى مستطيلات صغيرة مكتوب بداخلها (الله الباقى) منفذة بالتبادل مع مربعات بداخلها تصميمات نباتية على الجانبين تحصر بينها لوحة تذكارية عليها تاريخ بناء المسجد باللغة العربية يليها تصميمات نباتية دقيقة جداً، يليها عمــود آخر صغير جداً بالنسبة إلى سابقه يحدث إيقاعاً بصرياً جمالياً مغطى بزخارف نباتية، يليها زخارف نباتية دقيقة جداً أصغر من التى تعلوها تنتهى بعبارة (الملك لله) ثم إفريز مستطيل من أعلى لأسفل مغطى بوحدات نجمية هندسية كبيرة الحجم جداً بالنسبة لما يجاورها مما يحدث إيقاعاً بصرياً ونقلات جمالية متنوعة ثم يليه مستطيل آخر صغير مكتوب بداخله (سبحان الله العظيم وبحمده) تعلوه مستطيل مكتوب بخط الثلث (الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة). متعة ذهنية وبصرية وتعبير تجريدى تأملى جمالى إيمانى يعبر عن أكبر حقيقة فى الوجود الله الواحد.



وهكـــذا نجح الفنان المسلم في التعبير من خلال حل المعادلة الجمالية العسيرة في التعـــبير عـــن الإلـــه الذي ليس كمثلة شيء،ولا يمكن تصوره بالعقل البشري القاصر عن إدراك الكـــثير مـــن الظواهر الطبيعية وكيفية حدوثها، فكيف بخالق هذه الظواهر كلها، لا يمكـــن لـــلعقل البشـــري تمثله ولا يمكن التعبير عنه فهذا هو قمة الإعجاز، وهو أيضاً ما يعجـــز أي فـــنان فـــي التعبير عن جوهر لا يمكن تمثله ولا يشبه أي شئ وهو في نفس الوقت حقيقة كبري موجودة في كل مظهر من مظاهر الحياة في الطبيعة وفي الكون.

لقـــد ابـــتكر الفـــنان المسلم صيغاً جمالية للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصوره لأنه يتسامي فوق كل تصور، ويتنزه عن كل تشبيه ورغم كـــل ذلك فهو موجود في كل الوجود. فهو واهب الحياة والروح لكل دابة علي الأرض منذ بدء الخليقة وحتي نهاية الكون.

فهـــل يستطيع الإنسان أن يخلق إنساناً آخر أو أي كائن حي!! أو حتي بعوضة أو ذبابـــة [**لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب**][1] .

قمـــة الإعجـــاز والـــتحدي للمكذبين، **الله** هو واهب الحياة والروح للكائنات وهو وحـــده فقط. هل نستطيع مثلا إدراك كنه الروح أو مم تتكون الروح؟ إطلاقاً، ولكن يمكننا إدراك آثـــار الـــروح كالتنفس والحياة فالكائن الحي عندما تفارقه الروح ينتهي ككائن حي بـــالموت والفـــناء،فهل يستطيع أحد إدراك الروح؟فما بالنا بخالق الروح وخالق الكون، إن عقولنا قاصرة عن إدراك أحد مخلوقاته فكيف بعظمته وجلاله.

فكيف نستطيع تصور خالق هذا الكون إن الكـــون يعجـــزنا ويُعْجِز أبرع العلماء فكيف بخالقه وجلاله وعظمته، وإنه من رحمة **الله** بالإنسان عدم تصوره للخالق.

---

(١) سورة الحج: الآية ٧٣.

[... ربي أرني أنظر إليك قال لن تراني، ولكن انظر إلي الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني، فلما تجلي ربه للجبل جعله دكاً وخرّ موسي صعقًا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك][1] فكيف بضآلة الإنسان إذا قورن بالجبل ومع ذلك فإن الجبل بكل شموخه وعظمته تداعي أمام تجلي خالقه فكيف بالإنسان المخلوق الضعيف الذي يتداعي أمام أقل فيروس.

لقد عبر الفنان المسلم عن التوحيد كحقيقة فكرية من خلال صيغ جمالية بليغة توضح قدرته الإيمانية البالغة السمو **بالله** الواحد سبب وجوده، وملاذه في سرائه وضرائه لقد عبر الفنان المسلم عن العلاقة الوطيدة بين الإله الواحد المنزه عن كل تشبيه وبين العبد المخلوق الذي يقف أمام **الله** يتحدث إلي **الله** من خلال كلام **الله** خمس مرات يومياً، في الصلاة ويشهد أن لا إله إلا **الله** يومياً في صلواته مئات المرات المكررة والتي تؤكد هذه الحقيقة بداخله وتترسب في وجدانه،لينجح في تضمينها معطياته الثقافية والفكرية والجمالية، لينتج لنا إبداعات جمالية لم تصل إليها أية حضارة من الحضارات السابقة عليه.

ويصبح الجوهر الحق الذي يتردد في قلب وروح وعقل كل مسلم هو بمثابة إلهام جمالى ينبع من ذهن الفنان كانطباع حسي قام بترجمته ترجمة جمالية تمثلت في لغة خاصة من الأشكال والألوان والخامات،معبرًا بذلك من خلال المرئي الجمالي عن مفهوم اللامرئي المطلق المنزه عن الإدراك.

لقد وجدت وحدات التصميمات في كل الحضارات ولكنها أبدًا لم تتميز بكل هذا الاتساع والانتشار الجغرافي في الزمان والمكان مثلما تميزت به وحدات التصميمات الإسلامية حتي أنها أصبحت سمة مميزة للفن الإسلامي في جميع أنحاء العالم القديم والحديث من الهند إلي إيران والجزيرة العربية وبلاد الشام ومصر والأندلس،ومنها إلي أوروبا... انتشاراً جغرافيا لم يحظ به أي فن من الفنون قديماً أو حديثاً.

---

(١) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.



شكل (٤٣)

تصـــميمات خطية كتابية منفذة بخامة السيراميك فى مسجد فى إسلام بول (اسطنبول) حالياً – تركيا – تمثل وحدة مركزية مكتوبة بخط الثلث (بسم الله الرحمن الرحيم . قل هـــو الله أحـــد الله الصـــمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) باللون الأبيض على أرضـــية زرقـــاء تحيطها إطارات من الوحدات النباتية المزهرة والمورقة يليها تصميم آخـــر داخل إطار مستطيل (وأشهد أن محمداً عبده ورسوله) تحيطها أيضاً الوحدات النباتية المزهرة. لقد قدم الفنان المسلم من خلال التوحيد حلولاً جمالية مغايرة عما كان سائداً فى الحضارات السابقة، فقدم صيغاً إبداعية جديدة للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذى يعجز عن تصوره لأنه فوق كل تصور.

وبالإضـــافة إلي الانتشار الجغرافي الزماني فإن الفن الإسلامي انتشر أيضاً مكانياً عـــلي جميع الأسطح وغطي جميع الخامات التي طوعها الفنان المسلم لينشر عليها تجلياته الجماليـــة بدايـــة مـــن الحجـــر والمعدن والخشب والزجاج والنسيج إلي الخزف والفخار والعاج...

وكـــأن الفنان كان يؤكد وينشر الحقيقة الفكرية التي استولت علي وجدانه المؤمن وشـــعوره الباطـــني وكـــان يستشعرها في كل مرة يتوجه فيها إلي **الله** في الصلاة أو في الدعـــاء، ففـــي الإســـلام الصـــلة وثيقة جداً بين العبد وربه بين المنزه ذي الجلال، وبين المخلوق البشري [**وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان**][1] [**ونحن أقرب إليه من حبل الوريد**][2] فالصلة بين الذات الإلهية المنزهة وبين الإنسان لا تحـــتاج إلـــي وساطة فهي مباشرة، فقط يتجه الإنسان إلي **الله** بصدق النوايا فيشعر في الحال بقرب **الله** منه خاصة إذا استجاب دعاءه

فـــي الإســـلام كـــل أمر من أمور الدنيا مرتبط **بالله** وبمشيئة **الله** وبقدرته، وكل أمـــور الإنســـان مرتبطة **بالله** فلابد أن يبدأ كل شيء باسم **الله** حتي تتم له البركة والنماء "كـــل شيء لا يبدأ باسم **الله** فهو أبتر" وأن يخلص النية **لله** في أعماله حتي تصبح خالصة **لله** فيستشعر السعادة الروحية العميقة التي يعرفها جيدًا كل مسلم.

ويؤكـــد ذلك الكسندر بابا دوبولو فيذكر: " إن الجمالية الإسلامية لم تكتف بملاءمة الفقـــه الإســـلامى، والإعراض عن النقل الواقعى للعالم، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير (إيجابياً) عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنية العربية الإســـلامية فى العصـــور الوسطى إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامى (صلاة حقيقية ترفع الروح إلى **الله**)[3].

---

(١) سورة البقرة: الآية ١٨٦.

(٢) سورة ق: الآية ١٦.

(٣) الكسندر بابا دوبولو: جمالية الرسم الإسلامي، ترجمـــة على اللواتى، تونـــس، مؤسسات عبد الكريم عبد **الله** ، ١٩٧٩، ص ٧.

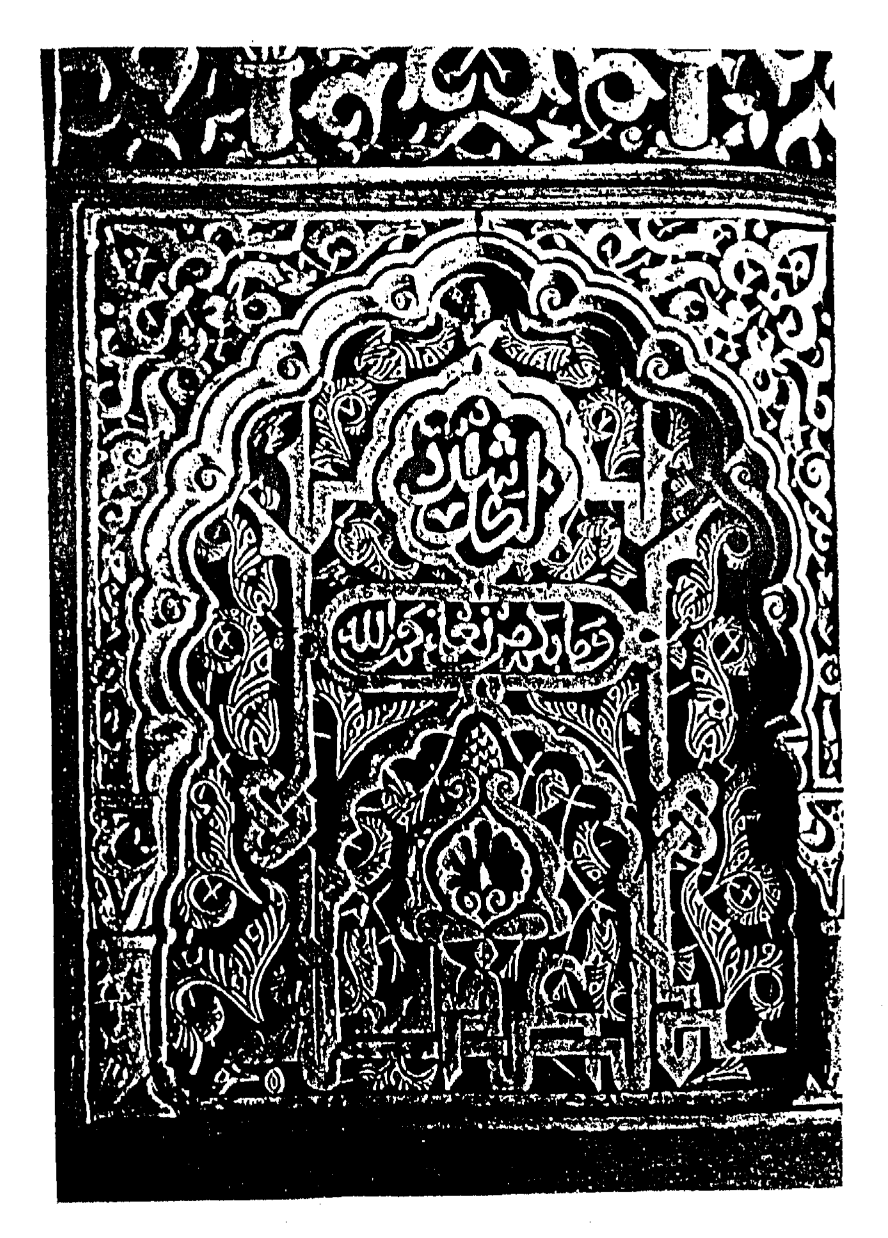
لقــد ألهمــت وجدان الفنان المسلم عقيدته السمحة،فجعلته يستلهمها في فنه تسابيح وذكرًا **لله** ولا أقول صلاة ولكنها صلاة جمالية إبداعية ففي الإسلام الصلاة صلة بين العبد وربه.

يقــول الفــاروقي : " في قصر الحمراء توجد قبة كاملة تتألف من عدد كبير من العقــود الــتي تقوم علي أعمدة متناهية الصغر لا يستطيع إدراكها وتتبعها إلا خيال متوقد، هــنا تصــبح الطاقة التي يُخَلِّفهَا فينا الفن قادرة علي هز أعماق أي إنسان لديه الإرادة أن يــتحرك مــع تــلك الإيقاعات الفنية " حتي يصبح لديه وعي مباشر باللانهائي، إن واجهة المســجد العظيــم أو بوابة السور الضخم بل الكوة الصغيرة في السور والنقش الدقيق في صحيفة أو بساط أو حتي في ملابس الإنسان وحزامه وسرج حصانه كلها جميعاً تعبر عند المســلم عن " لا إله إلا **الله** " حيث توحي في تصوره بلا نهائية الذات المقدسة واللاقدرة عــلي التعبير عنها.. اللانهائية واللاقدرة علي التعبير عما ليس بطبيعة، عما ليس بمخلوق، لقــد كــانت الصفة الجوهرية للذات الإلهية وكونها غير مشابهة للحوادث أي منزهة، هي الأســاس الذي أستولي علي الشعور الإسلامي، لدرجة أنه أراد أن يري هذه الحقيقة معبرًا عــنها في كل شيء، وكان الفنان مولعاً بإيجاد الوسائل والطرق التي تساعده علي نشر هذه الحقيقــة،لدرجــة أن تفجــرت عبقريته عن أعظم فيض من الرسوم المجردة عرفة تاريخ الوجدان البشري وهي نماذج الزخارف الإسلامية "[1].

والــباحث يشير إلي أن الفنان المسلم عبر عن التوحيد والتنزيه للذات الإلهية من خــلال إبداعــه للرســوم المجردة الثرية جدًا والمتدفقة بغزارة علي كل المواد من خلال الوسائل الفنية وكأنه يؤكد حقيقة التنزيه من خلال الفن.

ويذكر سمير الصايغ: " تبقي كلمة تجريدية صفة من الممكن اعتبارها خصوصية مــن خصوصيات الفن الإسلامي، ذلك أن المعني الذي يتضمنه هذا الاصطلاح ويرمز إليه يلــتقي ويتطابق مع المعاني المميزة التي حققها الفن الإسلامي قبل مئات السنين، وإذا كان لابــد للانطلاق من اصطلاحات أكثر دقة فإن المرادف لإصطلاح " التجريد " هو التوحيد

(1) Ismail Al Farouqi : Tawhied its implication for thought and life, the International institute of Islamic thought 1402 AH 1982 Ac.



(شكل ٤٤)

تصـــميم محفـــور فـــى الحجر على شكل محراب مكتوب بداخله عـــبارة (العـــزة لله) بالخط الكوفى المضفر والمورق بتوريقات نباتـــية تلـــتف حـــول العبارة لتمثل الشكل والأرضية معاً تعلوها [1] عـــبارة (وما بكم من نعمة من الله) تعبيرًا عن الجوهر المطلق يغطى كل السطوح ليعبر عن الصورة الذهنية المجردة من خلال صورة ذهنية مرئية ملموسة تجعل الحجر ينطق بذكر الله.

فـإن نَصِفْ الفن الإسلامي بالفن " التوحيدي " نكون أكثر صواباً ومنطقاً من ناحية التقويم الفــنى من أن نصفه بالفن " التجريدي "، وإن كانت بعض المقاصد، وبعض المعاني التي لخصــتها كــلمة " الــتجريد " وأشــارت إليها كاصطلاح فني، تتضمنها كلمة " التوحيد " كاصطلاح أغني وأشمل "[1].

والــباحث يؤكد أن وصف الفن الإسلامي " بفن التوحيد " يكون أكثر تحديدًا ودقة مــن وصــفه بفــن التجريد،وذلك لأن هناك علاقة ضمنية بين المصطلحين إلا أن التوحيد يكون أعم ليشمل التجريد.

إن المطــلق فــي الإســلام هو **الله** الواحد الموجود بذاته اللانهائي الأول والآخر المــنزه عن كل تشبيه أو إدراك حسي ويظل دائماً في ذهن وعقل وقلب كل مسلم **[ليس كمثله شيء]**[2] **[لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار]**[3] وهذه الرؤية الفكرية الشديدة الــتجريد لــلوحدانية تــنفي بكل بساطة أي محاولة ولو من بعيد جدًا للاعتقاد بالحلول أو التجسد بين الحق المطلق ومخلوقاته فمن شأن ذلك نفي التنزيه، ولا يعني ذلك أنه لا يوجد اتصــال بيــن الحــق المطلق ومخلوقاته إطلاقًا، فالصلة قائمة ودائمة في الصلاة التي هي صــلة بيــن المحــدود النسبي واللامحدود المطلق،- وهذه الصلة يستشعرها كل مسلم في الصــلاة مــن خــلال وقوفه أمام الحق يتلو كلماته في الصلاة-، ومن خلال تلاوة القرآن الكريم الذي هو كلام الحق المطلق المعجز الذي لا يستطيع البشر أن يأتوا بمثله.

إذن فالصلة قائمة ومتجددة يوميا خمس مرات أو يزيد إلي ما شاء **الله**،ومن شأن هــذا التجديد تأكيد التنزيه في قلب كل مؤمن، فيتأكد من خلال ذلك عدم التجسيد أو التشبيه أو الرمــز لــلذات المطــلق،فلا يصلح أي شيء في الواقع المادي للتعبير عن هذا الواقع المطــلق أو الرمــز إليه، ولكن يصلح للتعبير عن مضمون المطلق كفكر من خلال صيغ

---

(١) ســمير الصــايغ: الفــن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، ط١، دار المعرفة بيروت، ١٤٠٨هـــ - ١٩٨٨م، ص ١٠٦.

(٢) سورة الشورى: الآية ١١.

(٣) سورة الأنعام: الآية ١٠٣.

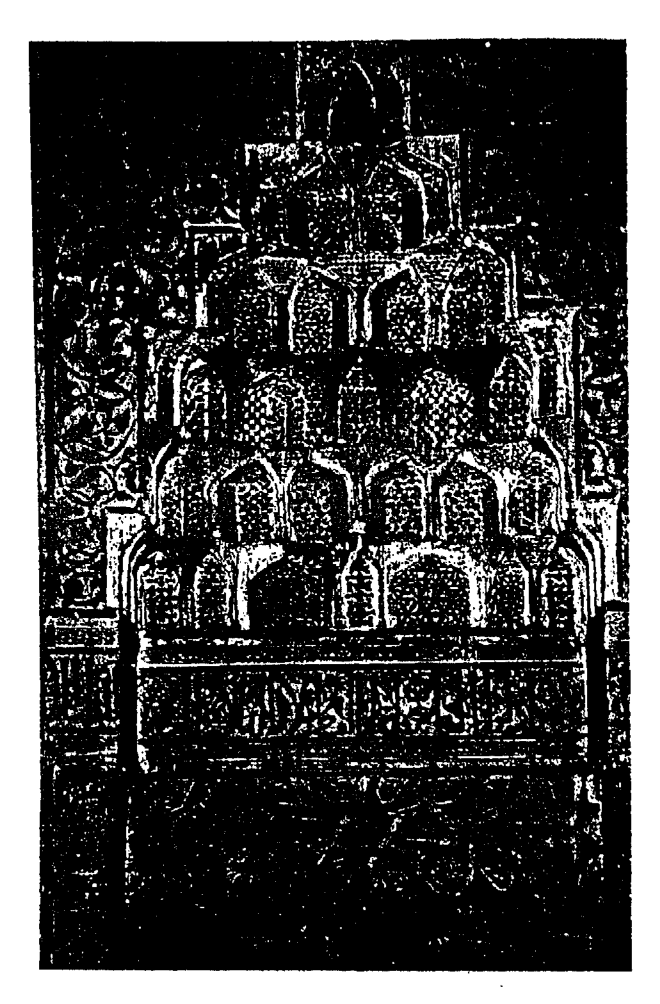
جماليــة مجــردة ومطــلقة، ومن خلال ذلك أيضاً تتأكد طرق أخري أكثر تجريدًا، وهي التعبير عن حقيقة التنزيه ولا نهائية المطلق المنزه عن كل تصور أو إدراك تشبيهي.

ويؤكــد هــذا إسماعيل الفاروقى فيقول: " إن التعبير عن أن الذات الإلهية منزهة، وأنهــا حقيقــة لا يمكن التعبير عنها، فعدم التعبير عنها شيء والتعبير عن الحقيقة الجمالية المتضــمنة لتلك الحقيقة الفكرية شيء آخر، فالأول سلبي محض، والثاني تعبير إيجابي عن مضــمون هذه الحقيقة السلبية، ولنا أن نعترف أن التصدي للتعبير الحسي عن هذه الحقيقة الــتي تؤكــد أن **الله** تعالي لا يمكن التعبير عنه بوسائل الحس مما يصعب علي خيال أي فــنان، ولكنه لا يستحيل عليه وهنا يكمن النصر الذي أحرزته عبقرية الفنان المسلم في هذا المجــال، وذلــك لأنــه إذا اســتطاع أن يعبر بأسلوب جمالي من خلال تكرار الموضوع الــتجريدي – عن اللانهائية واللاتعبيرية المطلقة فإن النتيجة تكون مساوية لشهادة " لا إله إلا **الله**" كما تعبر الكلمات، لأن اللاتعبيرية واللانهائية اللتين تمثلان مضمون العمل الفني الإسلامي تصبحان صفات للاطبيعية، هكذا بدا للروح الإسلامي أن هناك وسيلة ما تتطابق فيها الفنون المرئية مع القاعدة الأساسية للتنزيه في الوجدان الإسلامي "[1].

إن التعــبير الجمــالي عن المضمون الفكري (للمطلق) كسمة جوهرية أساسية لــلحق تبارك وتعالي منزهة وغير قابلة للتشبيه أو التمثل جاء تحديًا إبداعيًا لملكات الفنان المســلم وقدرته علي التعبير جمالياً عن هذا المضمون الفكري، وقد برع الفنان المسلم في حــل هــذه المعادلــة الجماليــة البالغة الصعوبة من خلال استخدام كل المواد الخام وكل الوســائل الفــنية والتقنية التي حولها إلي انعكاس لمضمون هذه الحقيقة بداخله فيحولها إلي تعــبير جمالي يعكس هذه الحقيقة علي جميع منتجاته الفنية، فأصبح هذا التعبير الجمالي عن المطــلق هــو بمــثابة وســيلة رمزية فكرية علي أرقي مستوي من التجريد الفكري غير المباشر يعبر عن مضمون العمل الفني الإسلامي في أغلب مظاهره الجمالية.

---

(1) Al Farouqui : IBID, p.



شكل (٤٥)

محـــراب مســـجد أرســـلان – أنقرة – تركيا يمثل محراباً من المقرنصات يحتوى كل مقـــرنص علـــى تكويـــن هندسى مختلف عما يجاوره، مما ينفى الإحساس بالملل ويولد إيقاعـــاً بصرياً، يتضمن خلفية من المورقات النباتية باللونين الأزرق والتركواز وأسفل المقرنصـــات آيات من القرآن الكريم (شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائمـــاً بالقســـط لا إلـــه إلا هـــو العزيـــز الحكيم) مكتوبة باللون الأسود تتخللها خلفية تركواز، ثم تليها خلفية من التصميمات الهندسية النجمية.

إن المنهج الجمالى الإسلامى هو منهج وثيق الصلة بالتوحيد كحقيقة فكرية جوهرية ومن خلال التعبير الجمالى تعلمنا معنى المطلق الذى ليس كمثله شيء من خلال أعلى

يقــول حــامد سعيد: " إن الفن الإسلامي لم يكن تعبيرًا ذاتيًا ولكنه تجسيد جمالى لمفهــوم المطــلق والمــثالى (الــروحى) وكــان ذلك سبب وحدته فقد كان تأثير جمالى للمطلق"*.

وأصــبح هــذا التعبير الفني عن المطلق بمثابة منهج جمالي إسلامي غير مسبوق أرســي قواعده الفنان المسلم منذ أكثر من عشرة قرون من خلال رموز فكرية جمالية عبر مــن خلالهــا عن أهم حقيقة جوهرية يعتقدها ويؤمن بها، هذه الحقيقة التي تفاعلت كفكرة ذهــنية داخل وعي الفنان المسلم الجمالي ونجح في التعبير عنها جماليًا. من خلال إبداعاته الــتي انتشرت في كل مكان علي جميع الأسطح والجدران لتؤكد منهجه الجمالي العبقري الغير مسبوق، والذي ميز الحضارة الإسلامية عن جميع الحضارات السابقة.

ومــن هــنا نستطيع القول أن " المنهج الجمالي الإسلامي" هو منهج وثيق الصلة بالإســلام كديــن والتوحيد كأول وأهم ركن من أركان الإسلام الخمسة وهذا التعبير تتجلي عبقريــته وإعجازه في ابتكار صيغ جمالية غير مسبوقة وغير مباشرة ومعني غير مباشرة أي أنهــا لم تعبر عن الرسول صلي **الله** عليه وسلم والصحابة أو تعبر عن أمجاد الإسلام وبطولاتــه مثلاً بل عبرت من خلال ذلك المنهج الجمالي عما هو أعمق من ذلك حتي عند التعــبير الجمــالي عن التوحيد لم يكن هذا التعبير تقرير فني مباشر عن طريق صور أو عــبارات مباشرة تعبر عن التوحيد بشكل مباشر، بل جاء بمثابة ترجمة جمالية فكرية علي أرقــي مستوي من الإبداع. غيرالمباشر المُحّمَل بمعاني جمالية عميقة ترسبها في الوجدان المسلم شهادة أن لا إله إلا **الله**.

ومــن خــلال التعبير الجمالي تعلمنا معني المطلق واللانهائي والأبدي والسرمدي الــذي ليس كمثله شيء كمضمون فكري علي أعلي مستوي من التجريد والتعبير الجمالي المواكب له.

---

* حامد سعيد الفنان والفيلسوف المعاصر: رائد أصدقاء الفن والحياة من أحاديثه ومحاضراته التي كان يعقدها فى منزله – جمعها د. عبد الغني الشال.

وجاء هذا " المنهج الجمالي " الإسلامي بمثابة ارتقاء بالإبداع مستوحي من عقيدة التوحيد، ومن خلال أشكال وحدات وعناصر معمارية وزخرفية هندسية وطبيعية جاءت مجردة وحتي غير المجرد منها أخضع لصياغات، وأدمج في تكوينات لا تستهدف الشكل المباشر في إنشاء التصميم، وإنما تستهدف النظام التجريدي الكامن الذي يعبر عنه هذا التصميم سواء أكان تصميماً معماريًا أو تصميماً زخرفياً.

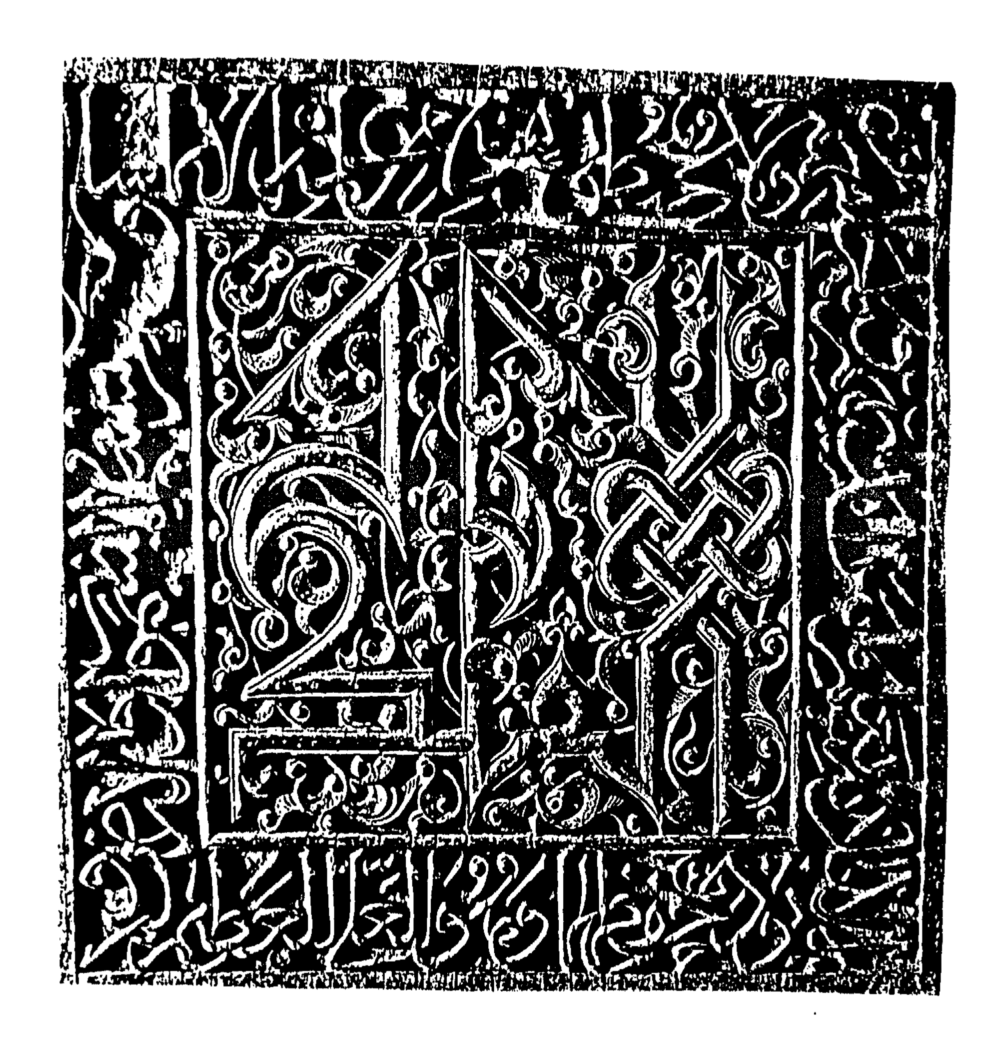
وهذا ينطبق تماما علي العناصر الطبيعة أو الحيوانية أو الإنسانية التي أخضعت لصياغات جمالية تبعد المتذوق عن شكلها المباشر، وتخضعها من خلال تكويناتها إلي المنهج الجمالي الكامن فى ذهن الفنان، والكامن في بنيتها الإبداعية.

وهذا " المنهج الجمالي الإسلامي " الذي ابتكره الفنان المسلم للتعبير من خلاله عن المطلق الغير محدود المقدس المنزه - هذا المنهج - وما نشأ عنه من إبداعات لم يصطبغ بالصبغة التقديسية ولم يحظ بأي سمة تبجيل أو قداسة فمثلاً لا يوجد في الإسلام قط من يصلي أمام بعض الزخارف إطلاقاً.

فهذه الإبداعات في حد ذاتها لا تتسم بأي سمة قداسة بينما هي تشير إلي ما هو أبعد وأعمق من شكلها المباشر السطحي إلي ما هو مطلق وأبدي ولا نهائي وسرمدي ولا محدود ولا محدد... وليس كمثله شيء.

ويمكن القول إن " المنهج الجمالي الإسلامي " هو منهج رمزي مستوحي من الرقي الرمزي الإبداعي للمفهوم المطلق، وكأن الإبداعات الفنية الناتجة عنه هي بمثابة رموز مرئية أو رموز بصرية غير مباشرة تستبطن بداخلها مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة.

" ويبدو لنا أن الدين هو ألف الجمالية وياؤها، فالفن يبدأ وينتهي بالمقدس وكما أن الدهشة تشكل خاصة الجمالية والصوفية الوحيدة، كذلك لا يفرض الفن الحق الدهشة إلا بالبحث المنجز بتأثير فكر تديني بتأثير حمية تتناقض والتقنيات المادية التي ينفر منها المبدعون الكبار، وعلي هذا النمط، فكما أن الحق هو مدار جميع القيم فإن القدسى هو هدفها، المثل الأعلي الذي تتجه نحوه بالضرورة، وما الفن إذن إلا درجة من درجات



(شكل ٤٦)

جـــزء تفصـــيلى من حامل مصحف من الخشب المحفور مكتوب علـــيه بالخط الثلث فى إطار مربع (ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظـــيم) (الله نـــور السموات والأرض) وفى المربع الأوسط (الملك لله) بالخط الكوفى المضفر والمورق. يقول حامد سعيد: "إن الفن الإسلامى لم يكن تعبيراً ذاتياً ولكنه تجسيد جمالى لمفهوم المطلق ".

الصعود نحو المطلق، غير أنه قد يكون المرحلة الأوفر ثبوتا، والوسيلة الأشد صلابة التي وقع عليها الإنسان لتجسيد المثالي من خلال الواقعي، والإلهي من خلال الإنساني "[١].

لقد أوردت الرأي السابق رغم أنه معاصر ورغم بعده عن منهج تحليل الفن الإسلامي جمالياً إلا أن هذا الرأي جاء تعبيراً جازماً ومُلَخِصاً لمفهوم الجمال في الفن الإسلامي.

من تحليل الرأي الجمالي السابق ندرك جيدًا أن الفن الإسلامي منذ أكثر من عشرة قرون من الزمان قد سبق الجماليين المعاصرين من خلال إبداعاته ومن خلال أفكار مفكريه المسلمين أمثال الغزالي وابن عربى وغيره من المفكرين.

لقد اتخذ الفن الإسلامي من الدين ألف الجمالية وياؤها فقد بدأ الفن الإسلامي وانتهي بالمقدس فلم يعبر عن مظاهر الدين كالصلاة أو الزكاة أو الصوم، ولم يعبر عن مظاهر الحضارة الإسلامية كحياة اجتماعية أو ترف، ولم يعبر عن الرسول صلي **الله** عليه وسلم أو الصحابة، كما أنه لم يكن تعبيرًا محدودًا قاصرًا علي خدمة الدين أو رجال الدين كبعض الفنون الأخري أو الفنون القديمة، بل جاء اشمل وأعم من كل هذا، جاء تعبيرًا عن رؤية شاملة للكون وما وراءه، فكان هدفه هو القدسي المنزه.. الحق، فكان بمثابة المثل الأعلي المطلق الذي اتجهت نحوه كل القوي الإبداعية لتعبر عن المطلق من خلال الواقعي الملموس المحسوس، والإلهي من خلال البشري لا لتجسده أو تشبهه، بل لتعبر عن تنزهه وتعاليه وتؤكد وحدته وفرديته وقدرته، ويعادل هذا التأكيد من خلال الفن، تأكيد آخر مواز له من خلال الدين حيث يؤكد ويثبت القرآن أن **الله [ليس كمثله شيء]**[٢] وحيث يؤكد بقاءه الازلي الأبدي وزوال كل ما عداه **[كل من عليها فان ويبقي وجه ربك ذو الجلال والإكرام]**[٣] وحيث يتأكد من خلال ذلك عصب المنهج الجمالي الإسلامي.

---

(١) دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات لبنان – بارلي، ط ٤، ١٩٨٣، ص ١٨، ١٨٦.

(٢) سورة الشورى: الآية ١١.

(٣) سورة الرحمن: الآيتان ٢٦، ٢٧.

ج-الوحدة والتنوع كقيم حضارية وقيم جمالية

و العالمية فى الحضارة الإسلامية من خلال الوحدة والتنوع :

الحضــارة الإســلامية هــي حضارة عالمية ليست محلية أو قومية فالعالمية أحد خصــائص الحضارة الإسلامية الناتجة عن تنوع بنية الأمم الإسلامية (عرب، فرس، روم، هندوس، قوقاز، مغول، أتراك) هذه العالمية تنعكس أيضاً كمظهر مميزوخاصية متفردة في الفــنون الإســلامية الــتي يمكن أن تطلق عليها عالمية وذلك لأنها نتاج تفاعل ثقافي لهذه الأعراق المتنوعة.

" ومــن أهــم مظاهــر عالمية الإسلام أن فتح فى دياره لأهل الذمة جميع وجوه الــتعايش المادى من زراعة وصناعة وأثرى كثيرون منهم ثراءً واسعاً تمثله مارية القبطية الــتى استضافت المأمون وحاشيته وجنده حين مر بضيعتها فى زيارته لمصر، كما وصلوا إلى أبــواب الدواويــن والأعمــال الحكوميــة منذ معاوية وابنه يزيد، وأخذ يتسع استخدام العباســيين لهــم مــنذ القرن الثالث الهجرى، وارتفع بعضهم إلى مرتبة الوزارة فى عهد الدولــة البويهية فى العراق وإيران وفى عهد الدولة الطولونية والفاطمية بمصر، والإسلام هــو الدين الوحيد الذى عاش فى دياره كل أصحاب الملل إلهية ووثنية مع صيانة معابدهم وأوثانهم وكانوا جميعاً يسمون أهل الذمة إشارةً إلى إنهم فى ذمة الإسلام وحمايته "[١].

عندما قال **الله** تعالي لرسوله الكريم بسم **الله** الرحمن الرحيم [**وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرًا ونذيرًا ولكن أكثر الناس لا يعلمون**][٢] [**وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين**] [٣].

فالإســلام هدية السماء للناس جميعاً و لو كان للمسلمين فقط لما قال كلمة (للناس) ولمــا قال (للعالمين)، ومن هنا تسقط أيديولوجية القوميات والإقليمات أمام وحدة الإسلام وشموليته وعالميته.

ومن خلال هذه العالمية تتأكد مظاهر الوحدة وتتحدد عواملها في:

---

(١) شوقى ضيف : عالمية الإسلام ، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ٣.

(٢) سورة سبأ: الآية ٢٨.

(٣) سورة الأنبياء: الآية ١٠٧.

الركائز الأساسية للوحدة في الحضارة الإسلامية :

١- وحدة الإنسانية الأولي وتنوعها .

٢- وحدة الإسلام كمسمي.

٣- وحدة العقيدة.

٤- وحدة اللغة العربية وعالميتها.

الوحـدة هـي أهم سمة من سمات الحضارة الإسلامية، وهي أول ما يلفت النظر كمبدأ أساسي، أو كخاصية حضارية ذات أثر واضح وعميق طبعت كل منجزات الحضارة الإسـلامية بطـابع خـاص فـريد وذلـك باعتبار أن الحضارة الإسلامية أثناء مسيرتها وانتشارها في قارات متنوعة مترامية الأطراف من أقصي الشرق إلي أقصي الغرب ومن أقصـي الشـمال إلي أقصي الجنوب قد امتدت امتدادًا مكانياً هائلاً لم تحظ به أي حضارة أخـري من الحضارات السابقة، فهي حضارة مترامية الأطراف من الهند إلي الأندلس مما جعـلها تفوق الحضارات الأخري سعة وانتشارًا وتنوعًا وتفردًا، كما امتدت إلي غيرها من الحضـارات البائدة التي كانت سائدة في تلك البقاع والأمصار، مما يسر لها وجود ذخيرة ثقافيـة هائلة ومتنوعة بتنوع تلك الحضارات مثل حضارة بابل وآشور وسومر في العراق والحضـارة المصرية القديمة في مصر وحضارة الهند القديمة والحضارة الهلينيستية،مما يؤكـد عالميـة الحضـارة الإسـلامية ويسـهم في صياغة ملامح البنية الثقافية المتنوعة للحضـارة الإسـلامية بتنوع تلك الثقافات والقوميات والأجناس، وكذلك التنوع الكبير في البـنية البشـرية للأمـة الإسـلامية، وقد غدت الحضارة الإسلامية من خلال هذا التنوع حضـارة عالمية بالفعل، وكان الإسلام هو القاسم المشترك الأعظم الذى جمع هذه التوليفة في وحدة واحدة علي اختلاف أنواعها.

وقد تخصبت الحضارة الإسلامية من هذا التنوع الثقافي والبشري العظيم مما زاد مـن قوتهـا وحيويـتها كما أخصبت بدورها هذا التنوع ووحدته، وجاء الإسلام كرسالة عالميـة ليقـوم بإعـادة صياغة وإعادة تنظيم لكل هذه المعطيات الثقافية شديدة التباين في الفـنون والعـلوم والصناعة والتجارة والسياسة لتنصهر في بوتقة الدين الإسلامي، والفكر

الإســـلامي لـــتولد مـــن جديد حضارة ذات شخصية متكاملة متفردة إسلامية الهوية، كان انتسابها إلي الإسلام سبباً مباشرًا في وحدتها الجامعة المانعة وكان سببًا في عالميتها.

الوحدة الإنسانية فى القرآن الكريم:

[كان الناس أمة واحدة] [1] **[يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة]** [2].

[وهو الذي أنشأكم من نفس واحدة فمستقر ومستودع] [3].

[وهو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها] [4].

[وما كان الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا] [5].

[إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاتقون] [6].

[خلقكم من نفس واحدة ثم جعل منها زوجها] [7].

هـــذه الآيـــات إنما تؤكد وحدة البشر جميعاً في الأصل الإنساني الواحد كما يتأكد التنوع أيضاً في القرآن الكريم:

[ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين] [8] والآيـــة الكـــريمة الســـابقة تؤكد التنوع والاختلاف داخل إطار وحدة الإنسانية.

---

(١) سورة البقرة: الآية ٢١٣.

(٢) سورة النساء: الآية ١.

(٣) سورة الأنعام: الآية ٩٨.

(٤) سورة الأعراف: الآية ١٨٩.

(٥) سورة يونس: الآية ١٩.

(٦) سورة المؤمنون: الآية ٥٢.

(٧) سورة الزمر: الآية ٦.

(٨) سورة الروم: الآية ٢٢.

[يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثي وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم] [1].

[يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالاً كثيرًا ونساء واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام إن الله كان عليكم رقيبا] .[2]

وحدة المسمى :

إن تاريخ كلمة الإسلام ليست فقط منذ ظهور الإسلام في الجزيرة العربية علي رسولنا محمد صلي **الله** عليه وسلم... وإنما هو تاريخ موصول ضارب الجذور في الزمان منذ آدم عليه السلام.. ومن إبراهيم عليه السلام حينما قال: **[إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفًا وما أنا من المشركين]** [3].

إن تاريخ هذه التسمية هو تاريخ أنبياء **الله** منذ آدم وحتي محمد تجمعهم وحدة المسمي علي رغم تعدد الأنبياء وتعدد الأمم التي بعثوا فيها،إلا أن الهدف واحد وهو الدعوة لدين **الله** الواحد والدعوة للإسلام **[إن الدين عند الله الإسلام]**[4] آية شاملة جامعة مانعة تؤكد وحدة الدين الإسلامي في كل زمان ومكان عند كل الرسل والأنبياء.

وتؤكد آيات كتاب **الله** المعجز أن كل دين كان يدعو إليه كل نبي هو الإسلام بمعناه الشامل فقد جاء علي لسان إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام: **[ربنا واجعلنا مسلمين لك ومن ذريتنا أمة مسلمة لك وأرنا مناسكنا وتب علينا إنك أنت التواب الرحيم]**[5] ، وقد قال يعقوب لبنيه ينصحهم قبل أن توافيه المنية: **[إن الله اصطفي لكم الدين فلا تموتن إلا وأنتم مسلمون]**[6]. كذلك عندما قال الحواريون لعيسي عليه

---

(١) سورة الحجرات: الآية ١٣.

(٢) سورة النساء : الآية ١.

(٣) سورة الأنعام: الآية ٧٩.

(٤) سورة آل عمران : الآية ١٩.

(٥) سورة البقرة: الآية ١٢٨.

(٦) سورة البقرة: الآية ١٣٢.

السلام: [**آمنا بالله وأشهد بأنا مسلمون**][1]. ويقول **الله** تعالي في كتابه العزيز عن التوراة: [**يحكم بها النبيون الذين أسلموا**][2].

وقد جاء علي لسان نبي **الله** نوح عليه السلام: [**وأمرت أن أكون من المسلمين**][3].

وعلي لسان موسي عليه السلام: [**فعليه توكلوا إن كنتم مسلمين**][4].

وعلي لسان يوسف عليه السلام يدعو ربه: [**توفني مسلماً وألحقني بالصالحين**][5].

وقال **الله** تعالي مخاطبًا المسلمين: [**شرع لكم من الدين ما وصي به نوحاً والذي أوحينا إليك وما وصينا به إبراهيم وموسى وعيسى أن أقيموا الدين ولا تتفرقوا فيه**][6].

ومن هنا اجتمع المسلمون جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها تحت مسمي الإسلام كرمز ديني وفكري وثقافي شامل... وجمعتهم وحدة الإسلام كتسمية وكمدلول ساهم في تأكيد مفهوم الهوية الإسلامية في الوجدان الجماعي للأمة الإسلامية بشكل ممتد عبر العصور.

قال تعالى: [**هو سماكم المسلمين من قبل وفي هذا ليكون الرسول شهيداً عليكم وتكونوا شهداء علي الناس**][7].

فمسمي الإسلام يوحد كل الأديان وكل أنبياء **الله** بعثوا بالإسلام ولكن تعددت التشريعات وتنوعت المناهج تبعًا لكل أمة بعث فيها نبيها.

---

(١) سورة آل عمران: الآية ٥٢.

(٢) سورة المائدة: الآية ٤٤.

(٣) سورة يونس: الآية ٧٢.

(٤) سورة يونس: الآية ٨٤.

(٥) سورة يوسف: الآية ١٠١.

(٦) سورة الشوري: الآية ١٣.

(٧) سورة الحج : الآية ٧٨.

وحدة العقيدة :

إن ظهور العقيدة الإسلامية كان بمثابة عامل أساسى في قيام الحضارة الإسلامية، فكانت بمثابة القاسم المشترك الأعظم.

وكانت العقيدة الإسلامية أيضاً بمثابة البعد الروحي والفكري الرئيسي والمركزي في الحضارة الإسلامية والذي يتفاعل إيجابياً مع الأبعاد الحضارية الأخري المادية والمعنوية المتمثلة في مزيج تلك الأبعاد متجانس محسوب لينتج عن هذا التفاعل كل متكامل يمثل نسيج واحد للحضارة الإسلامية كانت العقيدة فيه تمثل مكاناً بارزاً هو مكان الصدارة في هذا النسيج المتوحد.

لقد اقترنت الحضارة الإسلامية بالعقيدة علي مدي أربعة عشر قرناً من الزمان في علاقة توافق وانسجام وتكامل انعكس ذلك علي أقطار أخري وأوطان متجاورة تدين بالإسلام وقارات بعيدة دخلت الإسلام لتسقط في ظل العقيدة الإسلامية كل الحواجز القومية.. والعرقية.. والحضارية.. والإنسانية لتتفتح كل القوميات والعرقيات والحضارات علي الإسلام كعقيدة موحدة لكل هذا التنوع فلا يصبح هناك انتماء عرقي أو جغرافي أو قومي ولكن الانتماء الحقيقي هو الانتماء إلي الإسلام كدين. وإلي الإسلام كحضارة أصبحت عالمية من خلال العقيدة ومن خلال التنوع الجغرافي الفريد الذي يمثل البنية الجغرافية والبشرية للأمة الإسلامية.

ومن هذا المنطلق تحددت هوية الحضارة الإسلامية من خلال التحديد الشديد الوضوح للانتماء العقيدي، وتحتل العقيدة دورها الأساسى والموحد داخل إطار الحضارة الإسلامية لبحث التفاعل المتكامل بين المعطيات الروحية للعقيدة والمعطيات المادية للثقافات المتعددة التي تمثل التنوع لينشأ من هذا التفاعل انبعاث حضاري جديد يمثل كلاً متكاملاً هو انبعاث الأمة الإسلامية.

وبهذا كانت العقيدة الإسلامية بمثابة القوة الدافعة المكونة للحضارة والمحركة لطاقاتها وبهذا غدا الإسلام عاملاً موحداً لكل المتغيرات داخل الحضارة الإسلامية،كما أصبح عاملاً موحداً للمسار الإنساني مستنداً إلي وحدة الطبيعة الإنسانية فمن المتعارف

عليه أن الإنسان هو صانع الحضارة ومن ثم أصبح التواصل بين الشعوب، والتوافق بينها علي أساس العقيدة وأساس العقيدة في الإسلام هو التوحيد.

وحدة اللغة :

اللغة العربية أحد عناصر الوحدة في الحضارة الإسلامية.

لقــد شــرفت العــربية كلغة وتكرمت باختيار **الله** سبحانه وتعالي لها لتكون لغة الإســلام ديــنًا وعقيــدة... الإسلام الذي يعتبر تتمة الأديان وأكملها [**إن الدين عند الله الإسلام**][1] فقد ارتبطت العربية بالإسلام كدين ورسالة ارتباطًا وثيقا فكانت أداة الإسلام في دعوته إلي الناس كافة وفي عرض رسالته السامية... ومن هنا فقد [وحد] **الله** لغة الدين فكــانت العربية هي اللغة الوحيدة التي انتشر من خلالها الإسلام بنوره وعزته، وأصبحت وسيلة الاتصال بين المسلمين جميعا في شتي أنحاء المعمورة.

وقد شرفت العربية وتكرمت باختيار **الله** سبحانه وتعالي رسول الإسلام محمد بن عبد **الله** صلي **الله** عليه وسلم نبيًا عربيًا.

كمــا شــرفت العــربية أيضا باختيار **الله** سبحانه وتعالي لها لتكون لغة القرآن الكــريم.. كتاب **الله** .. ودستور الإسلام.. الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تــنزيل مــن حكيم حميد.. ومن هنا توثقت الصلة بين العربية كلغة والإسلام كدين عالمي يشــمل ويســتوعب كل الأديان فاستمدت عالميتها منه ومن القرآن كإطار نظري وفكري وتطبيقي للإسلام .

وكــان مــن أهــم مظاهر التشريف للعربية أن أضحت لغة القرآن وقد أكد **الله** ســبحانه وتعــالي ذلــك في كتابه العزيز حيث قال: [**إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون**][2] [**وكذلك أنزلناه قرآنا عربيا وصرفنا فيه من الوعيد**][3] [**كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون**][4] [**إنا جعلناه قرآنا عربيا لعلكم**

---

(١) سورة آل عمران: الآية ١٩.

(٢) سورة يوسف: الآية ٢.

(٣) سورة طه: الآية ١١٣.

(٤) سورة فصلت: الآية ٣.

تعقلون][1] **[قرآنا عربيا غير ذي عوج لعلهم يتقون]**[2] **[وكذلك أوحينا إليك قرآنا عربيا]**[3] **[أأعجمي وعربي قل هو للذين آمنوا هدي وشفاء]**[4].

تقــول غــادة عــبد العزيز عن جمال القرآن: " إن العربى افتتن بصياغة القرآن وأســلوبه وبيانــه، وشرف معانيه فى أول الأمر ، ثم بعد ذلك أخذ كلما ارتقى به الإسلام غــاص فى تدبر القيمة الأخلاقية والسياسية والجمالية التى تدور حولها معانى القرآن، لقد أقــبل العــربى على ذلك النموذج الراقى يملؤه الإعجاب به فهو بلسان عربى مبين ولكنه ليــس بقــول شاعر ولا طلاسم ساحر، ولا تراتيل كاهن ومع ذلك فهو عربى، عربى فى أسلوبه وذوقه واستثارة مكامن الجمال فى الحس الإنسانى "[5].

التوحيد :

أشــهد أن لا إلــه إلا **الله** وأن محمــد رسول **الله**. هو أول أهم ركن من أركان الإســلام،التوحيد هو الأساس النظري والفكري لحضارة الإسلام والذي تبلورت من خلاله كل قيم الحضارة الإسلامية الدينية والإنسانية والفكرية والجمالية.

يقــول إميل إيزن E.Esin : " العقيدة فى الإسلام تقوم علي مبدأ الإله الواحد فهو **الله** ســبحانه وتعالى الدائم الأبدي الخالق للعالم، العالم الذي يمكن تصوره، والعالم الذي لا يمكن تصوره ولقد تم التعبير عن التجريد المطلق للألوهية فى القرآن "[6].

وتقــول إيمــان عيد : " لقد كانت وحدة التصميم الجمالى فى الفن الإسلامى عبر الزمن هى المعادل لوحدة العقيدة وتأثيرها على فكر المسلم "[7] .

---

(١) سورة الزخرف: الآية ٣.

(٢) سورة الزمر: الآية ٢٨.

(٣) سورة الشوري: الآية ٧.

(٤) سورة فصلت: الآية ٤٤.

(٥) غادة عبد العزيز: التوازن معيار جمالى ، رسالة ماجستير ، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م ، ص ١٤٨.

(6) Emel Esin: the Quranic verses and the Hadith Has sources of inspiration in Islamic art, P. 73 proceedings of the international symposium held in Istanbul in April 1983 in Islamic Art common Principles, Formes and themes, Damascuse, Dar El Fikr 1989.

(٧) إيمــان عيد : المضمون الإسلامى فى الفكر المعمارى، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة جامعة القاهرة، ١٩٩٣.

القرآن الكريم والسنة النبوية:

إن القــرآن الكــريم باعتــباره الدســتور الإلهي والركيزة الأساسية للتشريع في الإســلام، والســنة النبوية المشرفة باعتبارها القدوة المنزهة للبشر جميعًا يمثلان مصدرًا أساسياً يحدد ملامح الفكر في الحضارة الإسلامية.

ويمــثلان أحد الروافد الثقافية الرئيسية في الحضارة الإسلامية... كما يمثلان أحد المظاهــر الــثقافية الموحدة للحضارة الإسلامية... فمن خلال القرآن الكريم والسنة النبوية استطاعت الثقافة الإسلامية أن تؤثر تأثيرًا واضحًا في الثقافات المتعددة التي انضوت تحت لــواء الإسلام مختارة بإرادتها من خلال المبدأ الأساسي في الإسلام [**لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي**][1] [**لكم دينكم ولي دين**][2].

لقــد تــم هــذا التحــول الثقافي الفكري الكبير من خــلال القرآن والســنة فكانا مصدرًا للوحدة التي جمعت كل التعدد الثقافي بفضل مصدرهما الإلهي الواحد.

ومــن الجدير بالذكر أن هناك مغزي من نزول القرآن الكريم باللغة العربية وفي قــوم عرب برعوا أيمّا براعة في علوم اللغة والشعر والأدب والبلاغة والبيان في الجاهلية فأُنــزِل إليهــم القرآن باللغة العربية فكان إعجازًا مذهلاً بالنسبة إليهم،وكان بمثابة تحد لهم عــلي أن يأتوا بسورة من مثله: [**قل لئن اجتمعت الإنس والجن علي أن يأتوا بمثل هذا القرآن لايأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرًا**][4] فقــد جاء القرآن بأسلوبه الســلس المعجــز وبلاغــته ليــتحدى قدرات العرب الذين بلغوا في الشعر مبلغًا عالياً من الجــودة والتمكن ... نزل القرآن إليهم فأصبح مصدرًا من مصادر الإعجاز البياني الإلهي الذي لا يستطيع البشر أن يأتوا بمثله ولو بصورة واحدة [**وإن كنتم في ريب مما نزلنا**

---

(١) سورة البقرة: الآية ٢٥٦.

(٢) سورة الكافرون: الآية ٦.

(٣) سورة الإسراء: الآية ٨٨.

علي عبدنا فأتوا بسورة من مثله][1] **[قل فأتوا بسورة مثله وادعو من استطعتم من دون الله]**[2].

وهكذا أصبحت العربية لغة الثقافة الإسلامية عالميًا فقد شرفت بالقرآن والسنة النبوية المشرفة المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن التي أُمِرَ المسلمين باتباعها .. وأصبحت العربية وسيلة الإسلام كدين وعقيدة لنقل فكر الإسلام وتصوره الشامل ورسالته إلي العالمين في كل زمان ومكان إلي أن يرث **الله** الأرض ومن عليها ومن هنا تفردت العربية باعتبارها لغة القرآن والحديث.

خاصية العالمية من خلال الانتشار العالمي للعربية مع انتشار الإسلام:

ومن هنا تفردت العربية باعتبارها لغة القرآن والحديث بخاصية الانتشار المكاني، فلم تعد محددة بالجزيرة العربية فقط بل أصبحت حدودها المكانية في كل بقاع الأرض التي دخلها الإسلام من الصين شرقًا إلي أسبانيا المسلمة وجبال البرانس غربًا.. فقد تميزت العربية بأنها أوسع اللغات انتشارًا وذلك عكس أي من الحضارات السابقة التي كانت محددة بلغتها الخاصة وأرضها التي ظهرت عليها.

بينما في الحضارة الإسلامية كان لزامًا علي كل من دخل الإسلام أن يجيد العربية لأنها لغة القرآن.. بها يتلو القرآن وبها يصلي،ومن ثم أصبحت العربية هي اللغة المشتركة والموحدة بين جميع القوميات والشعوب والعرقيات التي دخلت في الإسلام وتوحدت من خلالها جميع اللغات. وأصبحت العربية وعاء الثقافة الإسلامية علي مدي أربعة عشر قرنًا من الزمان واستمدت العربية من القرآن أصالتها واستمراريتها وثباتها حتي يرث **الله** الأرض ومن عليها،لأنها ارتبطت بالقرآن،ولقد أكد **الله** حفظ القرآن علي مر العصور: **[إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون]**[3]، كما استمدت العربية من رسالة القرآن وعلومه مفردات كثيرة دخلت إلي قاموس العربية من خلال القرآن وتشبيهاته البلاغية المتعددة واستعاراته الثرية... وكان من نتائج ذلك إثراء اللغة العربية وظهور

---

(١) سورة البقرة: الآية ٢٣.

(٢) سورة يونس: الآية ٣٨.

(٣) سورة الحجر: الآية ٩.

العــلوم الشــرعية كالفقــه والحديــث.. وعلوم القرآن وازدهرت هذه العلوم أيما ازدهار وازدهرت من خلالها اللغة العربية.

ومن هنا أصبحت اللغة العربية ذات آفاق أرحب لغوياً بعد أن كانت محددة داخل إطــار التراث الشعري الجاهلي.. فازدهرت المؤلفات باللغة العربية كما أصبحت العربية أكــثر ثــراء مــن خــلال حركات الترجمة للعربية لكل التراث الثقافي للأمم السابقة علي الإســلام للاســتفادة منهواستلهامه والإضافة إليه... خاصة وأن اللغة العربية تتميز بثراء المترادفات وتنوعها الفريد وكما تتميز بإمكانياتها اللغوية المتعددة.

ومــن هــنا أصبحت العربية أحد العوامل الرئيسية للوحدة الحضارية البارزة في كيــان الأمــة الإســلامية.. فبالإضــافة إلي كونها أداة العبادة التي توحدت كل الجنسيات والــلغات من خلالها أصبحت أداة العلم أيضاً من خلال حركات الترجمة الواسعة الانتشار لكل العلوم والمعارف العالمية في جميع أنحاء الأراضي الإسلامية فطلب العلم في الإسلام عــبادة.. وبكــل الــلغات.. وفي أي مكان مهما بَعُدَ فالرسول صلي **الله** عليه وسلم قال: "اطلــبوا العــلم ولو في الصين" فالعلــم في الإسلام وسيلــة وليس غاية وسيلــة للوصول إلي **الله**.

وقــد أصبحت العربية فيما بعد أداة العلم والثقافة الإسلامية في جميع أنحاء العالم الإسلامي في القرون الوسطي المظلمة في أوروبا حينذاك.

ويؤكــد ذلــك جورج سارتون حيث يقول: " حقق المسلمون عباقرة الشرق أعظم المآثــر في القرون الوسطي، فقد كتبت أعظم المؤلفات قيمة وأكثرها أصالة وأغزرها مادة فــي تلك العصور باللغة العربية التي كانت منذ منتصف القرن الثامن الميلادي حتي نهاية القــرن الحادي عشر، لغة العلم الارتقائية للجنس البشري، والحق أنه كان ينبغي لأي كان، إذا اراد أن يــلم بــثقافة عصــره وبأحدث صورها أن يتعلم اللغة العربية، ولقد فعل ذلك كثيرون من غير المتكلمين بها "[1].

---

(1) G.Sarton : Introduction to the History of science, vol 1, p. 16-17.

وعلي ذلك أصبحت العربية ليس فقط مجرد أداة للتفاهم والتواصل بين البشر بل أصبحت عاملاً من عوامل الوحدة الثقافية بين أجناس وقوميات ولغات شتى،كونت بنية الأمة فى الحضارة الإسلامية... وأصبحت لغة العلم والفن والثقافة وعكست من خلالها الفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية. حتي أن العلماء من غير العرب كانوا يؤلفون إبداعاتهم باللغة العربية إلي جانب لغاتهم الأصلية حتي يضمنوا لكتاباتهم الانتشار عالمياً.

ومن هنا نجد أن اللغة العربية وحدت كل اللغات المتعددة داخل إطار الثقافة الإسلامية ولم تلغها فكان الصيني والفارسي والهندي والإفريقي يجيد العربية بجانب لغته الأصلية حتي يقرأ القرآن ويقيم الصلاة وهما عماد الإسلام وهكذا توحدت كل اللغات وذابت في العربية التي أصبحت لها السيادة الثقافية لأنها لغة الدين التي نزل بها القرآن فكانت بمثابة وحدة ثقافية كبري،وثقت العري بين الشعوب الإسلامية وجمعتها علي اختلاف لغاتها حيث أصبحت بمثابة رابطة ثقافية قوية وحيوية متأصلة ممتدة في طبقات التاريخ القديم ومستمرة إلي الأبد حتي يرث **الله** الأرض ومن عليها.

عالمية اللغة العربية والخط العربي من خلال التنوع والوحدة:

من هنا أصبحت اللغة العربية عاملا موحدًا من أهم عوامل الوحدة في الحضارة الإسلامية أصبحت لغة دولية عالمية يتكلم بها المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها، كما أبدعت مجالاً عريضاً من الفنون الإسلامية العالمية شمل أرجاء العالم وهو مجال (الخط العربي) الذي يعتبر وجهاً فنياً جمالياً من الوجوه الإبداعية المتنوعة للحضارة الإسلامية،فقد ازدهر الخط العربي في جميع أرجاء العالم الإسلامي، وأصبح بالإضافة إلي وظيفته في التدوين وكتابة القرآن الكريم وكتابة الكتب والترجمة،- أصبح له وظيفة جمالية إبداعية كبري داخل إطار الحضارة الإسلامية،فنجده علي الحوائط علي المشكاوات وعلي القطع الفنية التي تستخدم في الاستعمال اليومي حتي في شبابيك القلل التي كانت تستخدم في شرب الماء وفي باطن رقبة القلة كان الفنان المسلم يزخرف الطين الذي صيغت منه القلة ويكتب كلمة هي عبارة عن حكمة مثل بسم **الله** – خف تطفو – عف تعاف – وفي هذا مضامين جمالية وفكرية عميقة جدًا لا يتسع مجال ذكرها.

ولقد تميز فن الخط العربي الإسلامي أيضا بأهم سمات الحضارة الإسلامية السابقة الذكر (الوحدة – التنوع – العالمية) فالوحدة تتمثل في أصله اللغوي فالحروف وأشكالها وحدة ثابتة، أ – ب – ت، أما التنوع فقد تنوع الخط العربي إلي أنواع إبداعية كثيرة جدًا وامتزج بالتصميمات النباتية والهندسية في توافق بديع وغطي كل الأسطح والجدران في المساجد وعلي القباب من الخارج وفي باطن القبة من الداخل كما غطي جدران المنازل والأسبلة والتكايا، كذلكغطي كل منتجات الحياة اليومية التي يستخدمها المسلم وغير المسلم.

تذكر فاطمة عبد الصمد: " إن أكثر تنوع الخطوط العربية غرابة الخط الفارسى النستعليق المركب من النسخ والتعليق فى حروفه المنخفضة التى تعطى انطباعاً بالحركة السريعة، والطغراء العثمانية فى تكرار حروفها الرأسية المتعالية تردد الانسياب الأفقى فى الحروف الدائرية "(١).

كما تنوع أيضاً الخط العربي في طرزه المختلفة فهذا ١ – الطراز الكوفي [الكوفي المزهر – المورق – المعماري – الكوفي المربع].

٢ – الطراز الأندلسي. ٣ – الطراز المغربى.

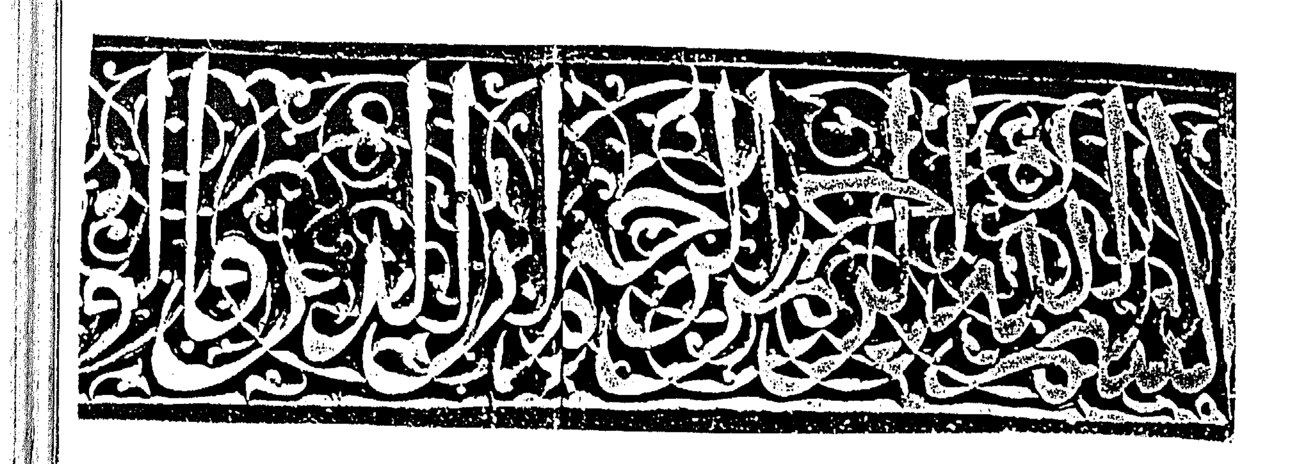
٤ – الطراز العثماني.

كما تنوع أيضا من خلال الخامة فنجد الخط والحروف العربية نفذت من كل الخامات ١ – الحجر. ٢ – النحاس. ٣ – الخشب. ٤ – الخزف . ٥ – النسيج . ٦– الجص.

أما العالمية: فإن الخط العربي دخل إلي كل بلد من بلاد الإسلام وكل من هذه البلاد ابتكر أساليب إبداعية جمالية لصياغة الخطوط العربية وادخالها مع التصميمات الهندسية والنباتية في تكوينات فنية غير مسبوقة.

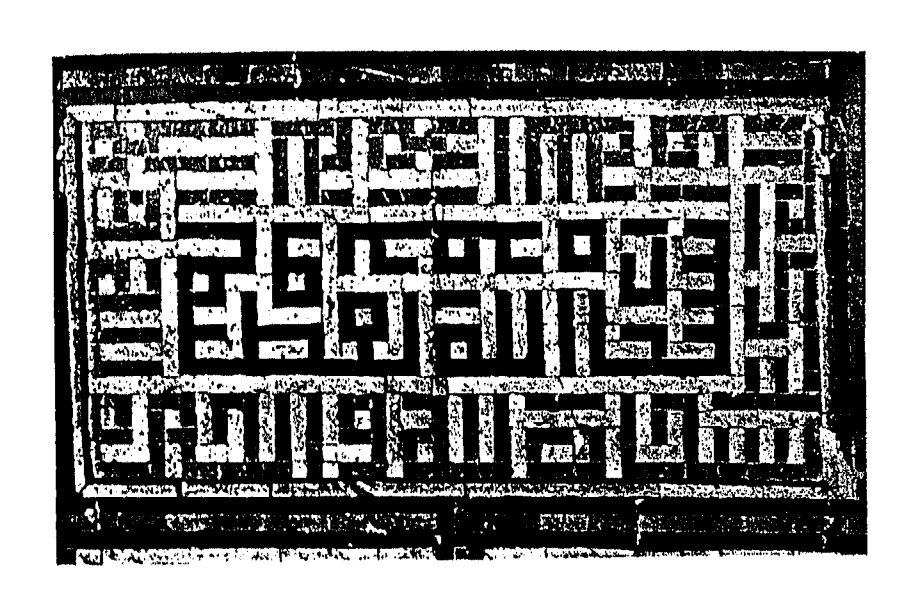
---

(١) فاطمة عبد الصمد: القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبى كمدخل للتذوق الفنى، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩، ص ٤٤.



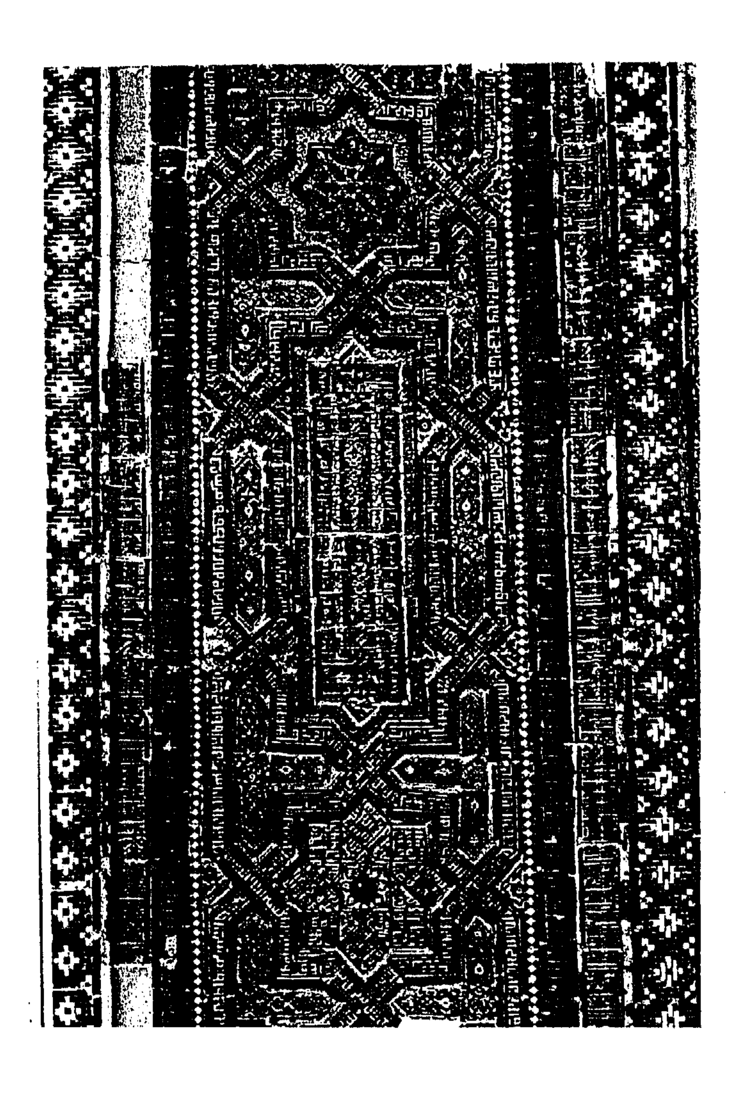
(شكل ٤٧)

نمــوذج للكــتابة بخط الثلث محفور فى الحجر لعبارة (بسم الله الرحمــن الرحــيم) لقــد أصــبحت اللغة العربية مجالاً عالمياً بالإضافة إلى أنها أصبحت مجالاً جمالياً.



شكل (٤٨)

توحد الخط العربى فى أصله اللغوى وتنوع إلى أنظمة بصرية جمالية عديدة تنوعت بتنوع بلدان العالم الإسلامى، نموذج من الخط الكوفى – نسبة إلى الكوفة بالعراق – جزء تفصيلى من حائط تحول فيه الخط العربى إلى نظام جمالى من خلال ذكر الله جمالياً فكتب الفنان عبارة (سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر) وفى الوسط (سبحان الله العظيم وبحمده) داخل إطار مستطيل .



شكل (٤٩)

جزء من حائط فى مسجد فى سمرقند – أوزبكستان حالياً.

عندما تتحول اللغة العربية وهى أحد مكونات العقيدة فى الحضارة الإسلامية إلى قيم فنية كالإيقاع والتناسب والوحدة والتنوع والشكل والأرضية وملامس السطوح،من خلال آيات القرآن الكريم على الحوائط،فتظل العين تسبح معها وتتجول فى ألوان الأزرق والسماوى والتركواز من أسفل لأعلى،فى ترقٍ يتحول إلى شحنة إبداعية إيمانية وجدانية فى لحظة نادرة .

وفــي كل بلد كان الخط يستمد إبداعًا تكوينيًا جديدًا يشتق اسمه من اسم البلد التي أبدعــته فالخط الكوفي من الكوفة بالعراق، والخط الأندلسي من الأندلس،والخط المغربي والخــط الإيــراني،والخــط العثماني الذي تميز بسمات إبداعية مختلفة تماماً عن أنواع الخطوط الأخري.

وكــان الفنانون المسلمون يتبارون في إبداعاتهم وابتكاراتهم وكانوا يفتخرون بحفر أسمائهم أو كتابتها علي أعمالهم الفنية شرفًا لهم وفخرًا واعتزازاً بالعربية لغة القرآن.

الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي :

وبمــا أن الفــن الإســلامي أحــد مظاهر الحضارة الإسلامية فهو بالتالي يعكس خصائصــها المميزة والتي اكسبتها سمات الوحدة والتنوع وكانت هذه السمات بالنسبة للفن الإســلامي تمــثل الوحــدة الروحية المستمدة من العقيدة واللغة كأحد المكونات الأساسية للحضــارة، والوحــدة الجماليــة المستمدة من تحويل هذه العقيدة وهذه اللغة إلي تعبيرات جماليــة مــترجمة في صور وتشكيلات معمارية وخطية وتصميمات نباتية وهندسية بلغت فــي وحدتهــا حــدًا أبهــر المفكــرين والفلاسفة، كما بلغت في تنوعها وعالميتها الحدود الجغرافية التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية.

ويمكن القول بثــقة أن الوحدة والتنوع في الفنون الإسلامية ما هي إلا ترجمة في صــورة صــيغ جمالية بليغة تعكس مضامين التوحيد كأهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الإسلامية عامة، وأهم مكون من مكونات الوحدة في الفنون الإسلامية خاصة.

وقــد أشــار كلودهيوم برت C.H. Bert " إلي أن الفن الإسلامي فن نابع عن فكر وعقيــدة راســخة داخل وجدان الفنان المسلم التي ارتبطت معيشته بعناصر الحياة الدينية والدنيويــة فى آن واحــد، كما اسند انتشار الفن الإسلامي إلي قدرة المسلمين على التوافق مــع معطيات الحضارات التي احتكوا بها فى عصرهم واستطاعوا الامتزاج بها ومعايشتها مما ساعد علي ثراء وتنوع ووحدة الفن الإسلامى "[1].

---

(1) C.H. Bert: Islamic ornamental Design, London Faber and Faber 1980, p.30.

يؤكد تيتوس بيركهارد هذه الرؤية حيث يقول: " إن الفن الإسلامي في شموله إنما يشكل أساساً جوهرياً فى إسقاط أبعاد الوحدانية الإلهية وتحويلها إلي نظام بصري "(١).

وعلي ذلك فإن الوحدة داخل إطار التنوع تنعكس من خلال وحدة النظم الفكرية التي اتسمت بالكلية والشمول فطبعت المضمون الجمالي بطابع من السمات الموحدة، وتصبح الخامة أو الخامات بجميع أنواعها بمثابة وسائط لنقل المضامين الكامنة والأشكال المباشرة من خلال تحميلها بالعديد من الأسس والقيم والخصائص والسمات الفنية.

كما أن التنوع انعكس من خلال تنوع الأجناس البشرية المكونة لبنيه الأمة الإسلامية وبالتالي تنوع ثقافاتهم ولغاتهم وأراضيهم التي أضاءها الإسلام بنوره وتنوعت جغرافياً وتاريخياً،وبالتالي أحدثت مدًا واسعًا من التنوع الحضاري السابق علي الإسلام والمعاصر للإسلام، والذي عكس بالتالي مدًا شاسعًا جدًا من المفاهيم الجمالية والأساليب الفنية التي كانت سائدة قبل الإسلام والتي استفاد منها الفنان المسلم ولم يلفظها أو يهملها بل أخضعها للفكرة الكلية الشاملة التي عبرت عنها حضارته الإسلامية ودينه الجديد وهي فكرة التوحيد.

وقد ذكر ديماند : " إن من تقاليد الحضارة الإسلامية تبادل الفنانين والصناع وتنقلهم بين شتى البقاع فى العالم الإسلامى لبناء القصور والمساجد والقلاع وغيرها، حيث حققت هذه التقاليد فكرة التآلف والوحدة والإخاء وتطعيم الخبرات بعضها بالبعض الآخر، وحيث ظهرت الوحدة الفنية فى الجوهر آخر الأمر متماسكة تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها، وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها، كما أن هذا الفن العظيم الذى شرب فى طفولته شتى الألبان، وهام بين مختلف أنواع الفنون والجمال قد استأثر بإعجاب العالم الأوروبى وغدا بدوره إلهاماً ومصدراً لاقتباساته الفنية ذلك الأمر الذى جعل ملوك الغرب يكنزون نفائس الفن الإسلامى ضمن مقتنياتهم "(٢).

وهذا إن دل علي شيء فإنما يدل علي مرونة وتفاعل الإسلام كدين وكحضارة وكثقافة وكفن،إذا جاز التعبير، فالإسلام كدين جاء ليستوعب كل الديانات السابقة ويحتويها لا لينفصل عنها ويلفظها، فقد جاء الإسلام لكل الناس لا لفئة بعينها كالديانات

---

(1) Burck Hardt: Art of Islam Language and meaning, Ibid p. 96.

(٢) م. س ديماند: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢ ، ص ١٥.

السابقة فكل رسول قبل الإسلام كان يبعث إلي جماعة بعينها أو فئة بعينها، إلا محمد صلي **الله** عليه وسلم بعث للبشرية جمعاء **[وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرًا ونذيرًا ولكن أكثر الناس لا يعلمون]**[1].

كما جاء الإسلام ليؤكد الاعتراف بالديانات السابقة عليه وبرسلها **[كل آمن بالله وملائكته وكتبه ورسله لا نفرق بين أحد من رسله وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير]**[2].

الإسلام في سبيل الاعتراف بكل الديانات السماوية السابقة هو الدين المتمم المصحح لكثير من الأوضاع والأفكار التي تحرفت عبر العصور وهو الدين الشامل الكامل الخاتم الذي يحتضن ويستوعب ويحتوي كل ما سبق.

من هنا فلا عجب من انفتاح الفن الإسلامي وهو أحد مظاهر الدين الإسلامي الجمالية أو إذا جاز التعبير أحد تراجمه أو أحد أصداؤه الجمالية، لا عجب أن ينفتح علي كل الفنون وكل الثقافات السابقة ينتقي ويستلهم ما يتوافق وفكره ويلفظ ما يتعارض معه ليكون نظرة فنية شاملة متنوعة كلية،تستقي جذورها من كل التنوعات السابقة عليها وتوحدها داخل إطار المضمون الواحد الذي عبرت عنه أو عبر عنها.

يقول مراد ويلفرد هوفمان[*]: " الفن الإسلامى لم يبدأ من فراغ، ولكنه صهر وصبغ فنون الأجناس المختلفة التى دخلت الإسلام، فهو ليس نتاج جنس أو منطقة، ولكنه نتاج دين احتوى الأجناس والمناطق، فهو يعبر عن شعور دينى، وأسلوب حياة بقدر ما يعبر عن عقيدة دينية "[3] .

---

(١) سورة سبأ: الآية ٢٨.

(٢) سورة البقرة: الآية ٢٨٥.

[*] مراد ويلفرد هوفمان: سياسى ودبلوماسى ألمانى مسلم ، تسمى باسم مراد فريد ، له العديد من الكتب والمؤلفات عن (الإسلام كبديل) – (الطريق إلى مكة) .

(٣) مراد ويلفرد هوفمان: الإسلام كبديل، تعريب عادل المعلم، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى ، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧ م، ص ٦٥.

تؤكـد هـذه الرؤية سرية صدقي فتذكر: " قد شمل مفهوم البيئة في القرآن الكريم وفـي الإسـلام العـالم كله مما مكن الفنان المسلم أن يتجول في أرجاء الفنون والثـقافات السابقة علي الإسلام والأخذ منها بحرية وحيوية "(١).

تنوع الشكل وتوحد المضمون :

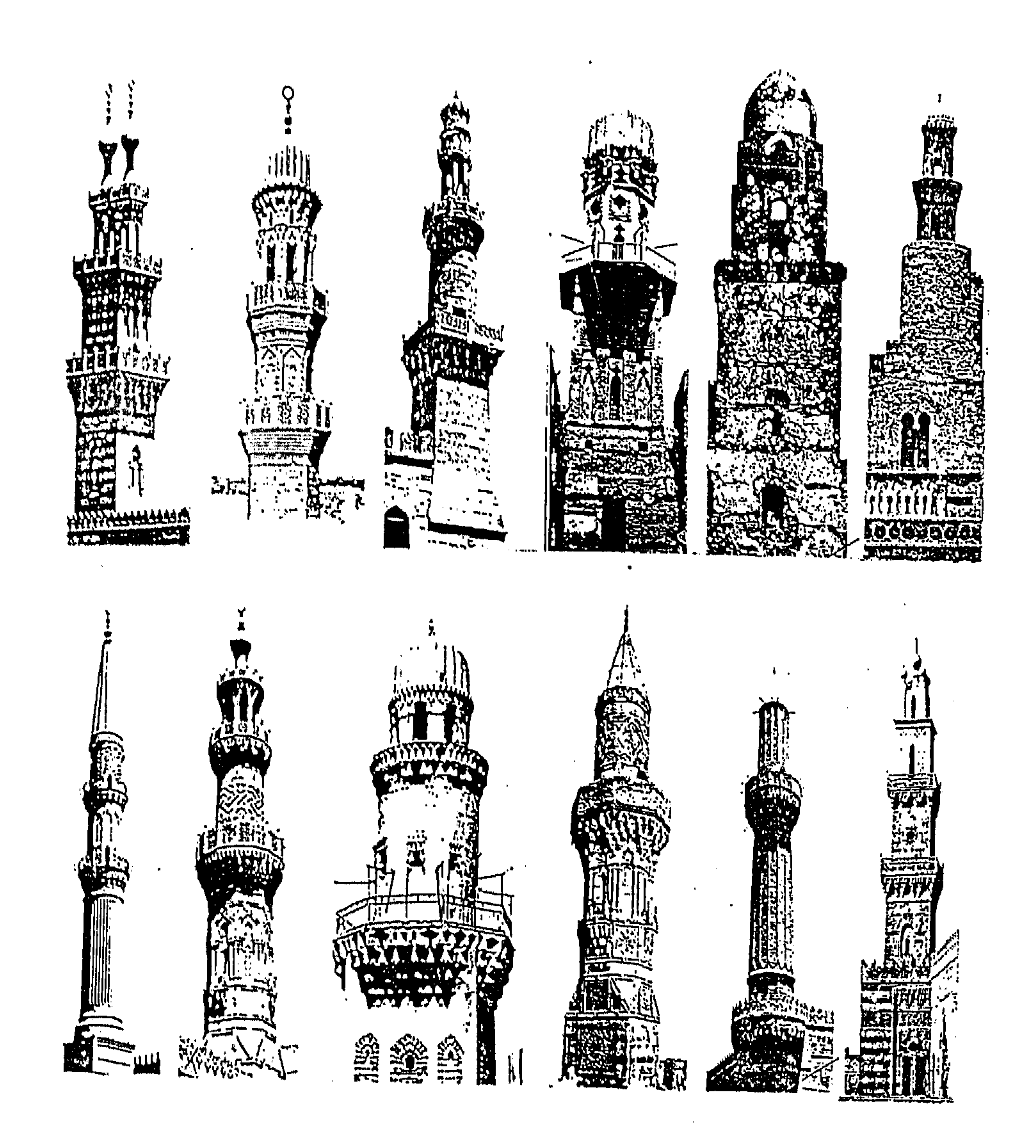
وداخـل إطـار الفـن الإسـلامي جاء التنوع في الشكل والتوحد في المضمون، فانعكس التنوع من خلال الأشكال العديدة جدًا والمتنوعة والتي لا تحصي من أنواع الفنون الإسـلامية بدايـة من العمارة بعناصرها العديدة من عقود وقباب ومآذن وأعمدة وشبابيك وأبـواب ومـنابر ومحـاريب ومصـابيح وسـجاجيد وأرضيات رخامية وحوائط تحمل تصـميمات خطية للقرآن ومقرنصات وصنجات مزررة إلي الأطباق الخزفية والمفروشات المنسـوجة والمطـبوعة وبلاطـات السـيراميك والأواني النحاسية والمصابيح الزجاجية والتصـميمات الجصـية إلي ما لا نهاية له من الأعمال الفنية الصرحية العملاقة والدقيقة والـرقيقة الـتي تتمـثل فـي قطعة حلي صغيرة مشغولة بدقة متناهية، كما تمثل صرحاً معمارياً جليلاً كمسجد السلطان حسن.

يكـتفي للـتدليل علي التنوع الهائل أن أي عمل من الأعمال الفنية السابقة وليكن المئذنة مثلاً أو المحراب- يعكس تنوعات هائلة في الشكل مع توحد المضمون الذي يمثل الـنداء للصـلاة والتوجه عند الصلاة، فهناك المئذنة المربعة في المغرب والأندلس والشام، والمـئذنة ذات القواعـد والشـرفات المـتدرجة لأعـلي كما في مصر، والمئذنة الملوية الحـلزونية فـي العراق في سامراء وأبي دلف والمتوكل ومسجد ابن طولون في القاهرة، والمـئذنة القلمية الرفيعة الرشيقة المسننة في استانبول في السليمانية وفي مسجد محمد علي، والمئذنة علي شكل نبات الصبار في الهند والمآذن السيراميكية في إيران.

نفـس هذا التنوع الهائل ينطبق علي أشكال القباب فتوجد القباب المصمتة نصف الدائـرية في القاهرة، كما توجد القباب ذات التصميمات المحفورة بالبارز والغائر في العصر الممـلوكي فـي المساجد ومقابر المماليك والقباب المغطاه بالسيراميك الأزرق الجميل في

---

(١) سرية صدقي: جماليات الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص ٢.



نمـــاذج مـــن المـــآذن من عصور تاريخية مختلفة تتنوع فيها الشكل الجمالى وتوحد المضمون :

١ – مئذنة جامع ابن طولون الملوية.

٢ – مئذنة ضريح الجيوشى على جبل المقطم.

٣ – مئذنة ضريح الصالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الدولة الأيوبية.

٤ – مئذنة جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة.

٥ – مئذنة مسجد منجك اليوسفى.

٦ – مئذنة مسجد قانيباى الرماح بميدان صلاح الدين بالقلعة.

٧ – مئذنة مسجد الغورى بحى الغورية.

٨ – مـــئذنة مســـجد المحمودية بمـــيدان صـــلاح الدين وترجع إلى العصر العثمانى.

٩ – مئذنة مسجد مغلباى طاز ببركة الفيل وترجع إلى العصر العثمانى.

١٠ – مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير .

١١ – مئذنة أزبك اليوسفى.

١٢ – مئذنة مسجد الحسين بن على رضى الله عنه.





شكل (٥١)

سقاطة باب من البرونز ترجع إلى العصر السلجوقى ونفس وحدة التصميم،ولكن تمثل حصانين كجزء من باب خشبى محفور يرجع إلى العصر الفاطمى موجود بمتحف متروبوليتان.ثم سقاطة باب على هيئة حيوانية من العراق ، متحف الدولة ببرلين . نلاحظ الوحدة والتنوع بين الأشكال الحيوانية المجردة التى تحولت إلى نسق جمالى يخضع للوظيفة المنوطة به من خلال خامة الخشب أو خامة البرونز.

وكما يقول ديماند: " إن الوحدة الفنية فى الجوهر تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها ".

إيـران،أو القـباب العثمانية المتنوعة الأحجـام في البناء الواحد، والقباب ذات الدعامات كقبة مسجد السلطان حسن.

أيضا ينعكس التنوع في أشكال المحاريب فمحراب مسجد عمرو بن العاص يتنوع ويختـلف عن محراب مسجد قرطبة الكبير عن محراب مسجد السلطان حسن عن محراب السيدة نفيسة.

حـتي العقـود فإنهـا تتوحد في التصميم الكلي العام الذي تشترك فيه كل العقود وتتـنوع في الأشكال، فنجد العقد المدبب الذي يعتبر ابتكارًا اسلامياً بحتاً والعقد المستدير، والعقـد نصـف الدائري، والعقد علي شكل حدوة الفرس، والعقد المتراكب المفرغ كما في عقـود مسـجد قرطـبة الكبير والعقد الخماسي الفصوص والثلاثي الفصوص المكون من أنصاف دوائر (ما يطلق عليه العقد المفصص).

والعقود المتقاطعة والعقود المنكسرة والعقود ذات القنوات المائلة.

حتي الأعمدة تتوحد في المضمون المتمثل في شكل العمود ووظيفته المعمارية أو الجماليـة أو همـا معـاً، ويتـنوع في شكله من الأملس إلي المحدب إلي المثمن، كما هو موجـود فـي دكـة المبـلغ في مسجد السلطان حسن،إلي الحلزوني إلي العمود ذي التاج المورق أو العمود المركب أو العمود الاسطواني ذي القاعدة المربعة وتتنوع في الشكل من خلال الخامة فيظهر العمود الرخام والعمود الحجر.

حـتي الـنوافذ فقد تنوعت النافذة القنديلية كالتي توجد في مثمن رقبة القبة في مسجد السـلطان حسن ومسجد دمشق، والنوافذ ذات القمة المعقودة المستديرة والنافذة التي يكتنفها عمـودان، والـنافذة المعقـودة المدبـبة، والـنافذة المـربعة، والنافذة المستديرة، والنافذة المسـتطيلة، والـنوافذ المغطاة بالزجاج الملون والنوافذ المغطاه بالجص المفرغ، والنوافذ المغطـاة بالحديد المشغول والنوافذ المغطاة بالمشربيات والنوافذ المغطاة بالخشب المحفور والمفرغ معًا.

وهكـذا فقد تجلي عاملا الوحدة والتنوع في كل أ ثر من آثار الفن الإسلامي من أضـخم أثـر معماري إلي أصغر وحدة تصميم علي سطح غلاف كتاب، والوحدة والتنوع

كقيم جمالية تتجلي أيضاً منذ أول وهلة في أى عمل فني فكل عمل فني من الفنون الإسلامية يبوح منذ المظهر الأول بوحدته الكلية وفي نفس الوقت بتنوعه الإيقاعي الفريد وهذا ناتج عن مكونات العمل الفني نفسه سواء أكان تصميمات دقيقة متناهية في الصغر أو عناصر معمارية متناهية في الكبر.

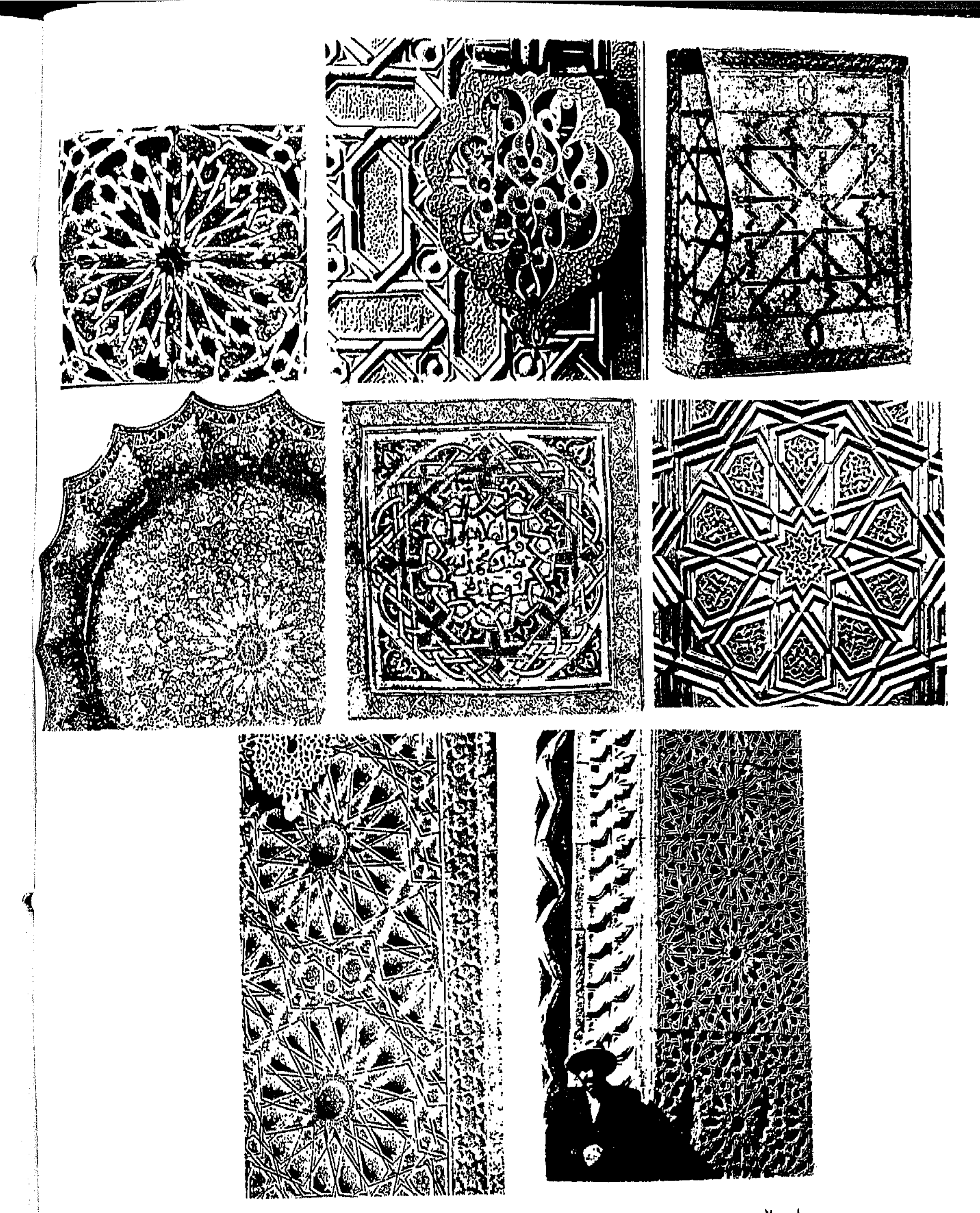
علي سبيل المثال الأعمدة المنثورة في أروقة المسجد كل عمود يعلوه عقد يمثل وحدة ومع تكرار الأعمدة والعقود التي تعلوها يتحقق التنوع ولا يمكننا القول أن ذلك يمثل وحدة فقط ولكنه يمثل وحدة داخل إطار التنوع أو العكس تنوع داخل إطار الوحدة في نسيج متكامل.

وهذا أيضا ما ينطبق علي أصغر وحدة تصميم داخل إطار مساحة التصميم الكلية إذا أخذنا مثلاً أحد عناصر هذه المساحة الزخرفية ولتكن مثلاً الوحدة النجمية الشهيرة، هي في حد ذاتها تمثل وحدة قائمة بذاتها وفي تجاورها وتقابلها وتكرارها مع مثيلاتها أو شبيهاتها داخل إطار مساحة التصميم الكاملة تمثل التنوع وفي اجتماع الوحدات والعناصر معاً يتم التوافق والاتساق بين الأجزاء مما يشعر المتذوق بالوحدة الكلية التي تثير الإحساس الجمالي والناشئة عن العلاقة المتذبذبة بين مجموعة الوحدات والعناصر بعضها بالآخر وهي تخضع لقانون إبداعي خاص داخل إطار التصميم.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن التنوع في الفن الإسلامي قائم علي " الفرادة والذاتية والخصوصية " كأهم خصائص للوحدة التي تجمع داخل إطارها التنوع.

يقول بلند الحيدرى عن وحدة الفن الإسلامى :

" يعتبر الفن الإسلامي آخر ما بقي لنا من الفنون القديمة، وأكثرها تميزاً بشخصيته المتكاملة الشاملة التي بقيت محتفظة بوحدتها رغم تسطحه علي مساحة من الأرض تمتد من مشرقها إلي مغربها، ورغم عبوره أربع فترات تحويلية خلال ثلاثة عشر



إن الوحـــدة داخـــل إطـــار التنوع التى طبعت المضمون الجمالى بطـــابع من السمات الموحدة حيث أصبحت الخامة بجميع أنواعها بمثابة وسائط لنقل المضامين والأسس الفكرية والفنية.

نمـــاذج متـــنوعة لوحـــدة تصـــميم الطبق النجمى تنوعت الخامة كوسيط ما بين الحجر والنحاس والجلد والخشب والبرونز.

قــرناً مــن الــتاريخ الإسلامي، ورغم تكيفه لألوان شتي من التواريخ السياسية في العالم الإسلامي، والتي نشأ ملتصقاً بها التصاقاً حميمًا "[1].

تقــول فاطمــة عبد الصمد : " إن عوامل هامة مثل العقيدة الإسلامية، وقوة اللغة العــربية كــانت هامــة فى وجــود الوحــدة الــروحية، والوحدة الجمالية فى أعمال الفن الإسلامى "[2].

إن التــنوع الجمالي يحول العناصر المتنوعة إلي ملحمة جمالية مترابطة ومؤكدة من خلال تنوعها ومن خلال الوحدة الناتجة عن هذا التنوع والتي تمثل الكيان الأكبر الذي ينظمها ويجمع تنوعها.

وكــأن تلك العناصر الفنية المتنوعة الهائلة من صنع الإنسان الفنان المسلم تستمد وتســتلهم تنوعها الغزير من تنوع خلق **الله** اللانهائي في كل عنصر من عناصر الطبيعة والكون والإنسان والحيوان والنبات حتي الحجر والجبل والهواء والماء.

فالإنسان أسود أفريقي وأبيض أوروبي وأصفر **آسيوى** وكأن تنوع الإنسان آية من آيات **الله** يشهد بها القرآن الكريم [**ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم**][3] [**يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثي وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم**][4] ويشهد بها حديث الرسول صلي **الله** عليه وسلم: " لا فضل لعربي علي أعجمي ولا لأبيض علي أسود إلا بالتقوي والعمل الصالح ".

كذلــك فــي ممالك خلق **الله** في الكون الزهرة الواحدة تتنوع لآلاف الأزهار في الشكل واللون والنوع والحجم، وتتوحد في شكل الساق والأوراق والطلع،حتي الأسماك في

---

(١) بلــند الحيــدري: زمــن لكل الأزمنة نظرات وآراء في الفن ، لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص٤٥.

(٢) فاطمة عبد الصمد: مرجع سابق

(٣) سورة الروم: الآية ٢٢.

(٤) سورة الحجرات: الآية ١٣.

قــاع الــبحار تمثل الوحدة في الشكل العام للسمكة،فتتوحد في وجود الرأس والجسم والذيل والــزعانف والخياشيم وتتنوع في الأشكال والألوان والأنواع. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن كــل عنصر من عناصر الكون يتضمن بداخله الوحدة والتنوع في آن واحد، الوحدة في مضــمونه والتنوع في شكله، حتي الأحجار والزلط تتوحد في المضمون وتتنوع في الشكل فــنجد الــزلطة الســوداء والبنية والحمراء، حتي الجبال تتوحد في المضمون وتختلف في الشكل فجبال الألب تتنوع وتختلف عن جبال أسوان التي تختلف عن جبال لبنان.

حـــتي الهواء يتوحد في مضمونه الذي يتكون من الأكسجين والهيدروجين وثاني أكسيد الكربون ويختلف ويتنوع هواء الفجر عن هواء الظهر عن الهواء في الليل، ويتنوع الهواء في فصل الصيف عن الشتاء عن الربيع عن الخريف.

حتي الماء يتوحد في المضمون ومكوناته من الهيدروجين والأكسجين ويتنوع في شــكله من ماء عذب فرات وماء ملح أجاج وماء جار وماء ساكن. وكل الأنواع تنتج لنا الــلحم الطــري والحــلية التي تلبس، وقمة التوحد والتنوع تنعكس في قوله تعالي: [**وما يستوى البحران هذا عذب فرات سائغ شرابه وهذا ملح أجاج ومن كل تأكلون لحمًا طريا وتستخرجون حلية تلبسونها**][1].

كما تتأكد أيضاً في قوله تعالي: [**بينهما برزخٌ لا يبغيان**][2].

أى أن المــاء العــذب والمــاء المــلح في نفس المكان ونفس الزمان إلي جانب بعضهما البعض لا يختلطان ولا يأتي أحدهما مكان الآخر، قمة الإعجاز والتنوع والفرادة.

---

(١) سورة فاطر: الآية ١٢.

(٢) سورة الرحمن: الآية ٢٠.

٣ – التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي في الفن الإسلامي

مفهوم التجريد :

إن التجريد عملية جوهرية كلية تهدف إلي استخلاص التصور الذهني الأوّلى الخالص لأي نظام عام.

والتجريد يعتبر بمثابة نفي لكل الظواهر العارضة بهدف (الوصول) إلي الجوهر العام الثابت أو هو استخلاص القانون العام من عدة مظاهر ومتغيرات مختلفة، وعملية التجريد هي عملية تنحو منحي التأمل الذهني أو النظر العقلي لما وراء الشكل المباشر.

والتجريد هو وسيلة للانتقال من المتغيرات المتعددة إلي القانون الكلي الواحد الغير منظور الذي تندرج بداخله هذه المتغيرات، أو بمعني آخر الذي ينظم المتغيرات ويحكمها.

والتجريد في الفن الإسلامي: عملية رياضية تأملية في نفس الوقت أي هي بمثابة مزيج من العقل والحس معًا وقد يسبق العقل الحس أو العكس وقد يكون أحدهما مكمل للآخر في منهج الوصول إلي الرمز الكلي الذي يمثل الكيان العام المحدد والقانون العام الذي يمثل نتيجة التجريد وهدفه.

مراحل التجريد: ومن الممكن تصور أن التجريد يمر بمراحل ضمنية غير مباشرة تشبه إلي حد ما مراحل البحث العلمي من "تحديد المشكلة ثم فرض الفروض ثم تجربة أحدها ثم الآخر ثم الوصول إلي النتيجة ثم تعميم النتيجة كقانون خاص .

حيث إنه يتم من خلال الكثرة أو الوفرة أو التعددية استخلاص قانون خاص من خلال حذف وإضافة لأغلب المتغيرات التي لا يخل حذفها بالنظام العام في تطوير وتعديل للمتغيرات التي يستوجب وجودها تأكيدًا للنظام العام المستخلص وكشفه وإبرازه.

وأخيرًا يمكن القول إن التجريد بمثابة انتقال ذهني من المحسوس إلي المعقول. أو من المباشر إلي غيرالمباشر، من الجزئي إلي الكلي،ومن التعدد إلي الوحدة والنظام الواحد الذي يحكمها.

التجريد في الفن الإسلامي :

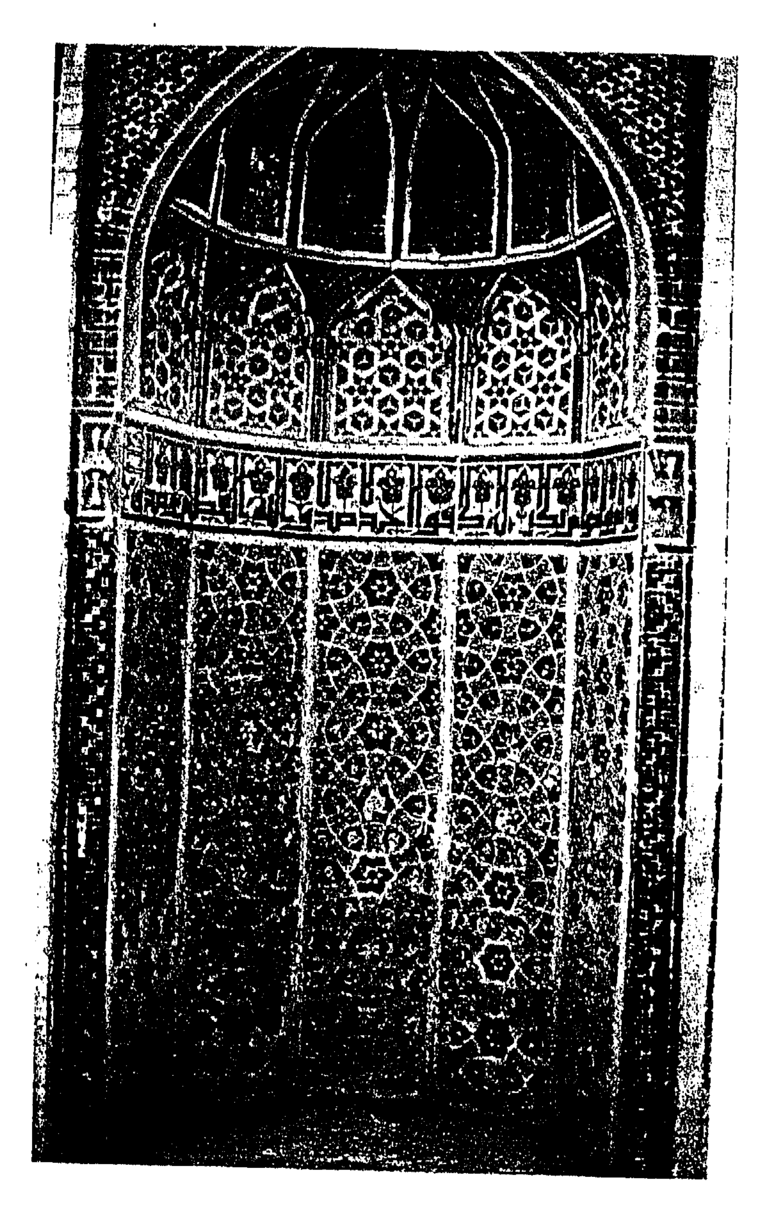
بينما التجريد في الفن الإسلامي، هو تجريد محمل بالكثير جدًا من التأمل ومواكبه هنا التأمل بالكثير جدًا من النظام، والتفكير المنطقي الهندسي والرياضي المحكم فلا مجال لعشوائية أو فوضي وإنما هو نظام محكم، وعلاقات هندسية محسوبة جيدًا ونظم رياضية متقنة إتقاناً شديداً.

لقد نجح الفنان المسلم من خلال تجريداته بالقيام بعملية بلاغية كبري كانت بمثابة انتقال ذهني جمالي من المفاهيم والحقائق الكبري التي جاءت بها الحضارة الإسلامية من خلال الفكر الإسلامي إلي معادلات جمالية تعبر عن تلك الحقائق، فجاءت تجريداته بمثابة تجليات تشكيلية وإشراقات جمالية غاية في العمق، وذلك لأنها تستبطن بداخلها فكرًا غاية في العمق والأصالة.

لذلك اختلفت المناهج الجمالية في الحضارة الإسلامية عنها في الحضارات السابقة والتصميمات مثلاً قديماً لم تكن تحمل بداخلها بذور هذا الفكر الإسلامي فكانت مجرد زخارف وتجريدات تاريخية منذ بداية تاريخ الفن تستمر، وتتطور شكلياً وتتكيف في إطار حدودها التزينية المصاحبة للعمارة أو المستقلة بذاتها.

بينما التجريد في الفن الإسلامي جاء ترجمة لفكر إلهي المصدر في فهم الإنسان والكون، لقد نجح الفنان المسلم في الانتقال الجمالي من تلك الحقائق الدينية وتحويلها إلي معادل جمالي يحمل قيماً جمالية غير مباشرة تعتبر جزءاً من الحقيقة الكونية الكبري، فكان بذلك الفنان المسلم رائد التجريد الذي نجح من خلال استخدام نفس الأبجدية الفنية التي استخدمها الفنانون منذ فجر التاريخ من خط ولون ومساحة وأشكال هندسية وأشكال عضوية في جعل هذه الرموز الشكلية البسيطة تحمل أكبر المعاني من خلال الفكرة والصورة الذهنية المجردة.

ولقد توصل الفنان المسلم إلي ذلك من خلال التوصل إلي الجوهر العام لقوانين الطبيعة الرياضية والهندسية، وبهذا نجد أن الفن الإسلامي قد سبق الفن الغربى بحوالى عشرة قرون زمنية وفكرية معاً، وذلك قبل النزعة التجريدية في الفن الحديث حينما أعلن استلهامه لقوانين الطبيعة وتحويلها إلي معادلات رياضية هندسية مجردة، ويكون الفنان



شكل (٥٣)

محراب مغطى بالفسيفساء يقطعه شريط بالعرض كتب عليه بالخط الكوفى (قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) صدق الله العظيم

المسلم قد سبق الفنان الغربي الحديث " سيزان " الذي أعلن أن الكرة والاسطوانة والمخروط هي جوهر بنية الطبيعة، وسبق مندريان " الذي حول الطبيعة إلي مجرد خطوط وألوان مسطحة، ومن ثم إلي أشكال وألوان مجردة كلياً من أية دلالة علي العالم المنظور، وإن اختلف المنهج الفني والدوافع والأهداف فى الفن الغربي عنه في الفن الإسلامي.

فالفنان الغربي تدور تجريداته حول ذاته وفلسفته التي قوامها أن الإنسان مركز كل شيء فجاء تجريده نسبياً فردياً لا يتضمن قوانين عامة وإنما فردية تختلف باختلاف كل فنان.

بينما جاءت تجريدات الفنان المسلم حول معني أشمل وأعمق يتضمن الوجود كله وهو أن **الله** المطلق المجرد الذي ليس كمثله شيء هو مركز كل شيء وبداية كل شيء ونهاية كل شيء.

يقول عفيف بهنسى عن التجريد: " أنه بحث عن الجمال المحض الخالص، وإن النزوع إلي التجريد فى الفن العربي يرتبط بمفهوم فني خاص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحو المطلق، وليس نحو المحدد تتجه نحو الجمال المحض " الجمال بذاته " وليس نحو جمال الأشياء الذي يخضع للحاجة المادية والضرورة أما الجمال المحض فإنه مجرد عن المنفعة هو جمال فني وليس جمالاً نسبياً مرتبط بأهمية الشئ "[١].

ومن هنا فإن المنهج يختلف والفكر الناتج عنه يختلف وبالتالي الإبداع الفني يختلف. " فمع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة بل هو تجسيد لغير المرئي، فالموضوع في الفن الإسلامي هو دائمًا موضوع تجريدي في جوهره، لأنه ينتمي إلي الموضوعات الفلسفية أو الذهنية، حتي إذا كان الموضوع هو الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة الإسلامية فهي لا تجرد مظاهر الطبيعة من أشجار وتختزلها بل هي تستلهم حركة الطبيعة المجردة، وليس استلهاماً لصورها

---

(١) عفيف بهنسى : الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية ، دمشق ، دار الكاتب العربي ، ط ١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، ص٩٠.

المرئية، إنما تقف أمام الطبيعة لتقتدي بنظامها الخفي وبقوانينها المطلقة في التشكيل والتلوين والنمو والانتظام، وبالتالي فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها المختلفة والمتنوعة "[1].

لقد قدم الفنان المسلم نظرية جمالية متكاملة تعبر عن الذات الإلهية المنزهة من خلال التجريدات الإبداعية اللانهائية للوحدات والأشكال التي تترابط وتتداخل وتتجمع وتتفرق في تكوينات جمالية مجردة فتتحول إلي سلسلة متصلة لا انفصام لها تمثل وحدة ممتدة إلي الأبد.

لقد كان أهم تحول يعتبر أول أساس من أسس النظرية الجمالية للفن في الإسلام هو نجاح الفنان المسلم في الانتقال من لغة الشكل المباشر المحدود الذي يمثل أبعاداً وصفات ملموسة ومباشرة،من خطوط ومساحات وألوان وأشكال إلي التعبير عن صفات ذهنية مجردة جوهرية من خلال نظم عقلية رياضية وهندسية تحولت إلي إيقاعات جمالية بصرية لا متناهية،تمتد بلا حدود فوق كل الأسطح والجدران لتعبر عن فكر الإسلام جمالياً.

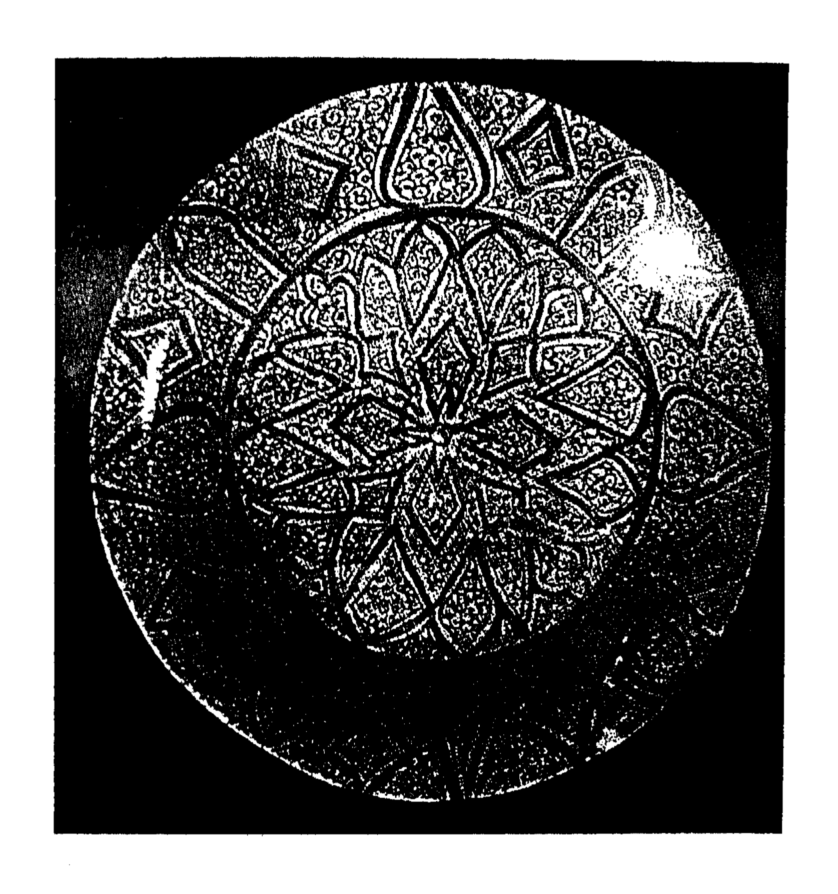
يقول بريون Brion[2]: " إن الفن التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهى على التعبير عن روحانية عميقة لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضا يستطيع دون وساطة أن يثير مباشرة حالات عاطفية وانفعالية أكثر نقاء من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلى، وإن الفنان فى كل مرة يسعي فيها إلي التعبير عما هو روحاني أو إلهى كان يسعى إلي التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامى حيث كان المتعالى يعبر عنه دائمًا بصورة غير تشبيهية "[2].

فقد كانت هذه المعادلة الإبداعية الصعبة التي واجهت الفنان المسلم للتعبير عما يعتقده فكرياً ويؤمن به فكيف يعبر عنه جمالياً فقد حول الفنان المسلم كل قيم الإسلام إلي معادلات جمالية.

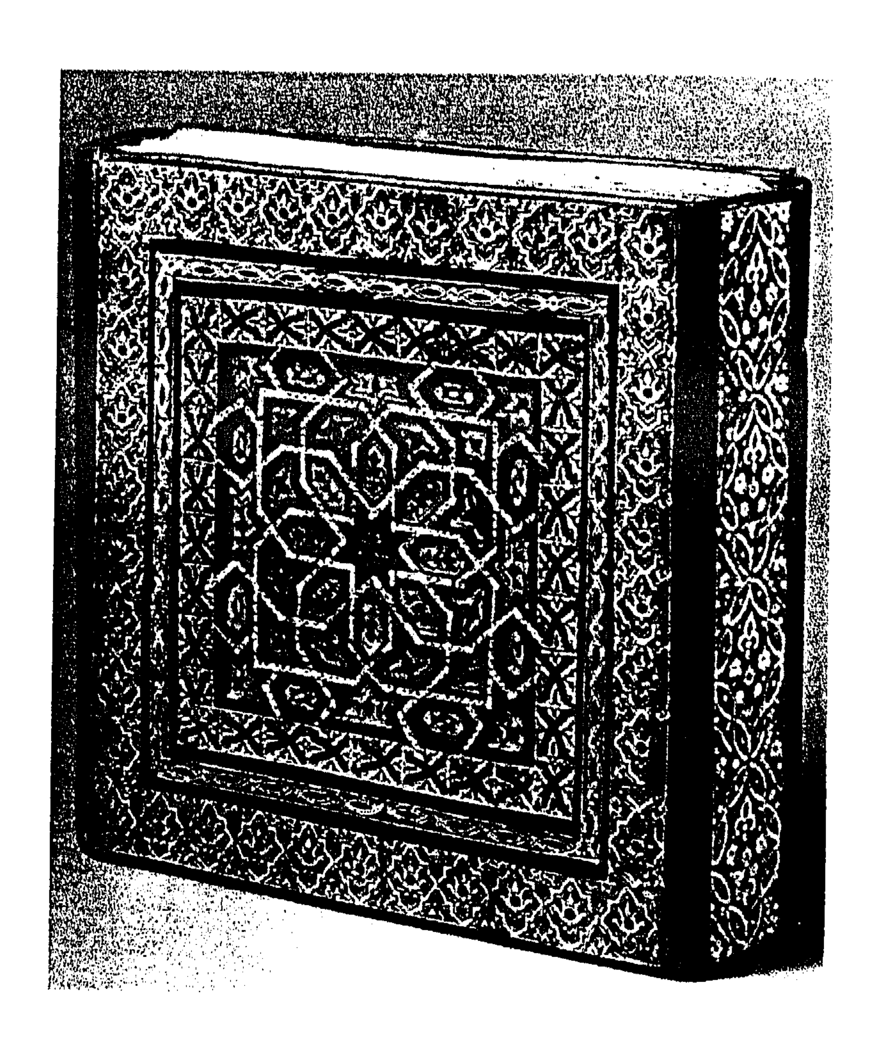
---

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجماعية، مرجع سابق، ص ١٢١.

(2) Brion. M: L'Art Abstract, Paris, Albin Michel , 1962. P.27



شكل (٥٤)
طبق من الخزف الإسلامى يحمل تصميماً تجريدياً مركزياً يوضح أن التجريد فى الفن الإسلامى هو عملية رياضية تأملية معاً وهى مزيج من العقل والحس معاً. موجود بمتحف بيناكى بأثينا باليونان



شكل (٥٥)

إسبانيا: صندوق مصنوع من الجلد المذهب لحفظ المصحف الشريف يتضمن النجمة الإسلامية داخل إطار مربع،تعكس كيف أن التجريد الإسلامى هو عملية بلاغية كبرى محملة بالكثير جداً من التأمل داخل إطار النسق الجمالى .

فبعد فتح الأندلس مثلاً نجد قصر الحمراء في غرناطة وقد غطت كل أسطحه وحوائطه زخارف تجريدية وكتابات تشهد أن لا غالب إلا **الله** وأن النصر من عند **الله**، فنجد عبارة لا غالب إلا **الله** وقد تحولت إلي وحدة من وحدات التصميم المتكرر اللا نهائي فوق كل الأسطح والجدران لتشهد بذلك علي أن **الله** هو الغالب، وتنفي عن الإنسان أي فكرة بالزهو أو الغرور أنه انتصر، ففي الإسلام [**وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم**][(1)]. [**وكم من فئةٍ قليلةٍ غلبت فئةً كثيرة بإذن الله**][(2)] والمسلم يدرك جيدًا أن **الله** قادر علي كل شيء حتي ما هو غير منطقي بالمقاييس الإنسانية القاصرة.

لقد حمل الفنان المسلم إيمانه **بالله في** قلبه وإسلامه بين يديه في كل بقعة دخلها من بقاع الأرض لقد غطت عبارة [**لا غالب إلا الله**] حتي أغمدة السيوف وأسطح المقابض المصنوعة من العاج والمعدن، فقد حول الفنان المسلم مضامين الفكر الإسلامي إلي رموز جمالية توحي للمتأمل فيها بذكر قدرة **الله** فكأنها ذكر **الله** ولكن بأسلوب جمالي.

لكل هذا جاء التجريد في الفن الإسلامي في قمة التنوع في ذاته وعلي جميع أنواع المواد من فخار وقماش ونسيج وخشب وعظم وعاج وزجاج ومعدن وخزف وجلد وورق فتوحد المضمون وتنوعت تجلياته علي معظم الخامات المتنوعة.

وجاء التجريد كمظهر من مظاهر الإيقاع والوحدة والتنوع والنظام والوفرة والحركة والإتقان في الكون كنظم كونية عامة، وكان بمثابة حرية إبداعية مطلقة للفنان المسلم أطلقت العنان للخيال لتوظيف الفكر جمالياً، وكان بمثابة تخط. للحدود الواقعية الطبيعية المباشرة وانطلاق إبداعي جمالي نحو النظم والقيم الكبري لاستخلاصها وصياغتها صياغة جمالية غير مسبوقة.

" وتكمن قيمة المنمنمات، والزركشات، والخطوط بأنواعها أنها مظهر من مظاهر الإيقاع والتوازن الرائعين، لتشيع الفرح والرضا عن تساوي رؤية الرأي مع الحياة وشهادة للموهبة التي أبدعت، وهي بعد ذلك إشارة إلي عمق التجربة في التأمل، وأبعاد

---

(١) سورة آل عمران: الآية ١٢٦.

(٢) سورة البقرة: الآية ٢٤٩.

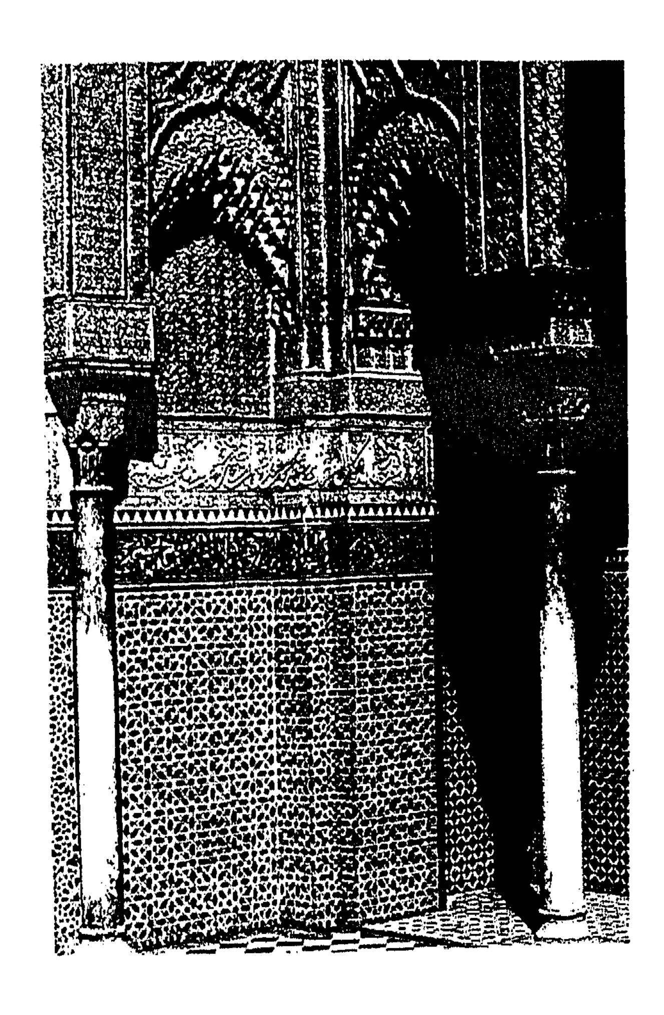
الوجــود في رمزية تفوق أحياناً شعر العصر، وفلسفته، ومن جانب أخر فالزخارف صدي للإيمــان العميق **بالله** وعجائب صنعه في خلقه كما يقول الجاحظ، وتعبير عن جمالية في الكون والنفس وعرض لأجمل أشكال النبات، والزهر، والغصون "[1].

التجريد في التصميمات النباتية الإسلامية :

لقــد شكلت التصميمات النباتية الموضوع الأساسي في الفن الإسلامي التجريدي، وانطلاقــاً من منطق التجريد استخدم الفنان المسلم عناصر الطبيعة ولكن من خلال صياغة فنية لم يتناولها أي فن من فنون الحضارات السابقة، فبالرغم من تعبير الفن الإسلامي عن قيــم الإسلام الكبري وأهمها التوحيد إلا أنه لم يصطبغ بصبغة القداسة ولم يكن تعبيرًا عن البطولات في الإسلام مثلاً، كما أنه لم يكن تعبيرًا عن الصحابة أو الرسول صلي **الله** عليه وسـلم، أو تصــويرًا لمظاهر الحياة الإسلامية ولكنه كان أعمق وأشمل وأعم من ذلك، بل كــان هدف الفن الإسلامي تجاوز الإحساس المباشر والسطحي إلي الإحساس الأبدي الذي يــتجاوز الأحــداث والأزمــنة والأماكن إلي ما هو تأملي وكوني، وعند تناول الطبيعة في الــتجريد النــباتي نجــد أن مفردات الطبيعة وأشكالها لم تكن هي الهدف أيضاً، بل النظام الكــامن فيهــا والذي يعتبر جزءًا من النظام الكوني العام (النماء، الاتزان، النغم، النسق، الإيقاع، الحركة، اللون،...... وغيرها).

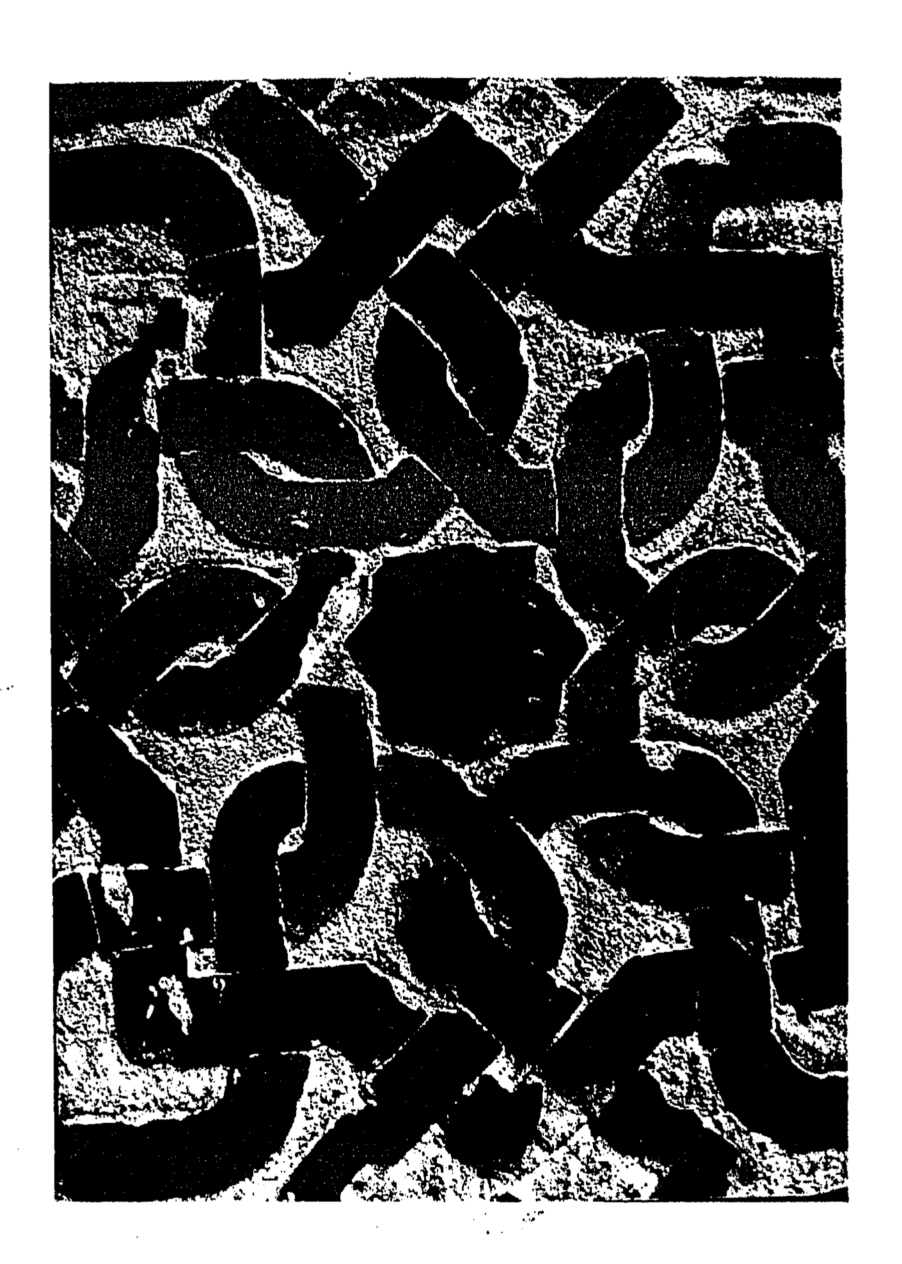
فالفنان المسلم عندما تناول الطبيعة لم يكن هدفه نقلها أو نقل جمالياتها إلي أعماله الفــنية فالمحاكــاة ليست هي الغاية ففي التجريد النباتي لا نجد خط الأفق أو المنظور، بل تحولت الطبيعة في التجريد النباتي إلي نظم هندسية نباتية مجردة،كما تحولت إلي علاقات رياضــية منطقية من خلال الوحدات النباتية التي تحولت بدورها إلى عناصر بنائية جمالية تضــاف إلــي بعضها البعض في مصفوفات تنتج علاقات ثنائية الأبعاد تمتد باستمرار لا نهــائي مــن خلال الخطوط اللينة المنحنية والأشكال الهندسية التي تحتويها وتمثل الأُطر الخارجيــة لهــا، والتي تمثل نسقاً غير مغلق،بمعني تصميم غير منته يعتمد علي النمو المطــرد المســتمر والتكرار اللانهائي والانبثاق والتوالد الناشئ عن تحوير وتجريد أشكال الــزهور والنــباتات والأشجار والأوراق والفروع وتحويلها إلي علاقات هندسية متكررة

(١) علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للنشر، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص٢٨.



شكل (٥٦)

مدرسة العطارين فى فاس – المغرب – إن التجريد فى الفن الإسلامى ليس اختصاراً للواقع، أو تجريده من صفاته الظاهرة – بل هو تجسيد لغير المرئى وهو موضوع تجريدى فى جوهره. يقول عفيف بهنسي: " إنه بحث عن الجمال المحض الخالص الجمال بذاته وليس جمال الأشياء ".



شكل (٥٧)

تصميم تجريدى مركزى على شكل تصميمات مضفرة على حائط فى مسجد أولو جامي – وكما يقول بريون : " إن الفن التجريدى أكثر قدرة فى التعبير عن روحانية عميقة لأنه لا يرتبط بالشكل المباشر، كما أنه يثير حالات عاطفية وانفعالية أكثر نقاء من تلك التى يثيرها الشكل التمثيلى ".

ومتماثلة ومركزية تنقسم إلي تنوعات لا نهائية ولكن لا مجال لأي خلل أو عشوائية بل نظام محكم ممتد في كل الاتجاهات وفق نظام هندسي رياضي منطقي.

التجريد النباتي:

وتتكون التجريدات النباتية من وحدة أولية تمثل صيغة للتجريد النباتي وقد تضاف وحدة أخري من نفس النوع أو من نوع مختلف ليكوّن الإثنان معًا وحدة متوافقة في الحركة ومختلفة في النوع، ومن خلال التكرارات المتعاقبة والمتبادلة والمتعاكسة في جميع الاتجاهات تنتشر الوحدات المتماثلة والمتنوعة لتكون نسقاً هندسياً يؤكد هدف التجريد بشكل عام والتجريد النباتي بشكل خاص. من خلال الثراء الإبداعي المجرد للعناصر النباتية والوفرة الشديدة جدًا التي غطت كل الخامات بجميع أنواعها حتي زحفت علي سطح القبة الخارجي والتفت علي بدن المئذنة وغطت السجاجيد بجميع أنواعها وأشكالها، والأواني الخزفية والأبواب الخشبية، والمصاريع المعدنية كما غطت كل أدوات الاستعمال اليومي... ليؤكد الفنان المسلم من خلال رؤيته المتسعة غير المحدودة أو إذا صح التعبير رؤيته من خلال البصيرة النافذة علي النظام الكوني العام الذي ينتظم كل مفردات الكون والذي استلهمه الفنان المسلم من خلال تدبره وتفكره في ملكوت الله، واستخلص النظام أو النظم الجمالية الكامنة فيه ليضمها تجريداته النباتية لتكون بذلك لغة مشتركة بين النظام الكلي الأشمل والأعم، والنظام في الفن مكونًا بذلك علاقة متبادلة بين الكون من حوله والفن ليصبح الفن الإسلامي فنا كونياً بحق وبذلك يسبق الفن الإسلامي مرة أخري آخر صيحات الفن الغربي المعاصر الذي أطلق عليه " الفن الكوني " كأحدث صيحة من صيحات المعاصرة وما بعد الحداثة في الفن ذلك الفن الذي يحاول تفسير الظواهر الكونية، واكتشاف ما وراء الوجود، وقد حقق الفنان المسلم ذلك منذ مئات السنين.

لقد حقق الفنان المسلم من خلال التجريد النباتي مفاهيم جمالية اختلفت عن أي مظهر من مظاهر التجريد النباتي علي مر العصور، وذلك حينما ابتعد عن النسخ الحرفي أو المحاكاة السطحية لمظاهر الطبيعة المباشرة بل تعداها من خلال رؤي أعمق إلي كشف

الـنظام أو الأنظمة المجردة في الكون ليستشعر من خلالها عظمة الحق المطلق منظم هذا الكون جمالياً.

إن كـل أنمـاط التجريد النباتى للزخارف الإسلامية قد ارتقت فى النمط الثقافى الإسـلامى بمـا يشتمل عليه من مكونات دينية وسياسية وسيكلوجية من خلال فنان مسلم أثـرت العقيدة الإسلامية فى نشاطه الفنى الإبداعى، فتناول تلك التصميمات مجسداً أفكاره وتصـوراته وقيمـه الماديـة والمعـنوية وسمات شخصيته، محملاً إياها كل تلك السمات فجـاءت بالطـبع معـبرة عـن ذلك تعبيراً صادقاً، كما جاءت محملة بكل الأسس الفنية والثقافـه، فـبدت وكـأن روحـا جديـدة نفخت فيها جعلتها مختلفة تماماً عن أصولها ، وأصبحت عناصر جديدة صيغت صياغة متفردة لم تكن لها من قبل[1].

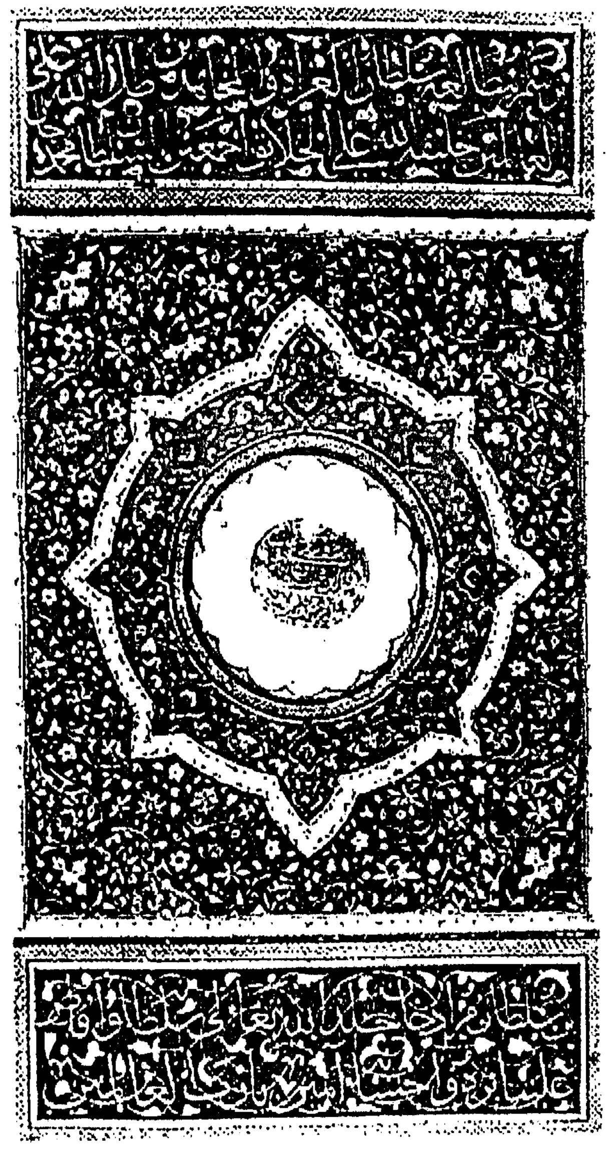
العلاقة بين الجزء والكل في التجريد النباتي :

الـتجريد فـي التصـميمات النـباتيـة وصل إلي أعلي ذروة مـن الإحسـان والإتقـان حيـنما حـول الشكل الطبيعي إلي علاقات فنية تشكيلية بين الجزء كوحدة من الطـبيعة والكـل كتكوين عام، وأدار الحوار داخل التصميم بين الوحدات المكونة له وبين المسـاحات المحصورة بينهما علي أعلي درجة من الإتقان والبراعة والتمكن من التصميم ومـن الخامـة معًا، ومن الفكر قبل كل ذلك،فبالنسبة للتصميم فهو أحكم العلاقة بين الجزء والكـل مـن خـلال إحكـام العلاقة الهندسية الرياضية للمفردات الطبيعية المجردة داخل التصـميم مـن تماثل وتناظر وإيقاع ناشئ عن التكرار والتشعب في جميع الاتجاهات،مما يؤكد اللانهائية والتنوع والوحدة في نفس الوقت ليكتمل بذلك التصميم الكلي محكومًا بنظام رياضي خاص تشمله وحدة كلية.

وبذلـك يكون الفنان المسلم قد وظف العلاقة بين الجزء والكل من خلال استخدام أسس التصميم الحديث التي ندرسها الآن في مدارس وكليات الفنون باعتبارها نتاج العصر الحديـث مـنذ أكثر من عشرة قرون، ولكنه استمدها من خلال التأمل والنظر والتفكر في

---

(١) أنصـار محمـد عـوض الله: المحـتوى التعبيرى للفن الإسلامى وفلسفته التربوية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ١٨١.



شكل (٥٨)

صفحة نادرة من صفحات الغرة فى المصحف الشريف كتبه الخطاط شكر الله ملونة بالأزرق والأصفر والأحمر على أرضية بيضاء توضح كيف أن التجريد النباتى لم يكن هدفه نقل الطبيعة الحرفى بل استلهام النسق الكونى فى الطبيعة (كالإيقاع – النمو – الحركة) ففى هذا التصميم نظام ممتد غير مغلق بمعنى تصميم غير منتهٍ يسمح للعين بالامتداد عبره.



شكل (٥٩)

طبق من الخزف مرسوم بتصميمات نباتية مجردة غير منتظمة الأحجام تتخللها تصميمات نباتية دقيقة أصغر حجماً تمثل علاقة متبادلة بين الشكل والأرضية توضح كيف تحول الشكل الطبيعى إلى عناصـــر فنية فى علاقات جمالية بين الجزء كوحدة من الطبيعة والكل كتكوين عام وأدار الحوار داخل التصميم بين الوحدات المكونة له وبين المساحات المحصورة بينهما.

مــلكوت **الله**، وامتزج بداخله الحس الديني بالإبداع الفني لينتج تصميماته النباتية المحكمة بدقــة مــتدرجًا بالتصميم من البسيط إلي المعقد ومن الوحدة المفردة إلي ملايين الوحدات اللامتــناهية وفــق نظم هندسية محسوبة حساباً دقيقًا جمعت بذلك بين جمال التكامل الفني والهندســي الــناظم لأشــكالها مــن خلال أسس التصميم التي سار عليها سواء من خلال الأســلوب المتــناظر لــلوحدات، أو المــتعاكس أو من خلال التصميم الإشعاعي للوحدة المركــزية الــتي تنبثق من حولها الزخارف النباتية التي تنمو علي سطح التصميم لتتعانق وتتشــابك وتتضافر وتلتف وتنحني وتتواصل في غني وثراء، وتتراكب وتتداخل وتتوافق فــي عمــق وشــمول وهدوء وسكينة تسترسل لتؤلف تركيبًا وتكوينًا متماسكاً مستقلاً يمثل وحــدة شــاملة متكاملة نشأت عن الشكل الأولي الموصول الذي يوحد وظيفة كل الأشكال داخل الإطار العام الكلي.

لقــد كــون الفنان المسلم من خلال علاقة الجزء بالكل عالماً متكاملاً من الأشكال الإيقاعية الجمالية المستقلة عن الواقع والتي تولد أنغاما إيقاعية بصرية لا نهائية أكثر عمقاً وأصــالة من تلك التي انتجت عبر الحضارات، وذلك لأنها تحمل مضامين فكرية عقائدية تطلبت للتعبير عنها نمطاً خاصاً من التعبير الفني المتميز، والذي نجح من خلاله الفنان في أن يوحــد وظيفــة الجــزء (الوحدة المفردة) داخل الإيقاع الموصول الناشئ عن حركة الجــزء داخــل الكــل من خلال التتابعات التشكيلية الأفقية والرأسية والمنتشرة والمتشعبة والمركزية للتصميمات والتي توجد خاصية حركية بين الجزء والكل في جميع الاتجاهات.

إن محاولــة تحــليل التصــميمات النباتية المجردة للتوصل إلي ماهيتها الفلسفية، وخصائصــها وسماتها التي تنطوي عليها هو محاولة لتحليل المضامين الجوهرية الفكرية الــتي صــاغت العقيدة الإسلامية كما صاغت العقلية المسلمة، وكانت بمثابة الاستلهامات العقيديــة والقيمة الروحية التي كان لها أكبر الأثر في صياغة الفنون الإسلامية، وهو أيضاً فــي الوقــت ذاته محاولة لتحليل المضامين الكونية التي صاغت الطبيعة النباتية وانعكست في مجال التجريد في التصميمات النباتية كالتنوع والنمو والتكرار اللانهائى.

١ - التنوع: فعناصر الطبيعة هائلة التنوع والعنصر الواحد شديد التنوع بالنسبة لغيــره مــن نفس النوع في اللون والنوع والشكل والحجم فلا نجد زهرتين من نفس النوع متشابهتين، فهناك مئات الأنماط المتنوعة داخل إطار النوع الواحد.

٢ - النمو: القـــانون العام الأولي للطبيعة - وهو جوهر حركة الطبيعة و أساس وجودهـــا وعمـــلية الـــنمو هي عملية عامة تشمل كل الكائنات الحية في الطبيعة، وظاهرة النمو هي طاقة أودعها **الله** سبحانه وتعالي في كل مخلوقاته فهي تمثل أطوار النمو **[وقد خلقكم أطوارًا]**[1] الطفولة - الشباب - الشيخوخة في كل الكائنات الحية.

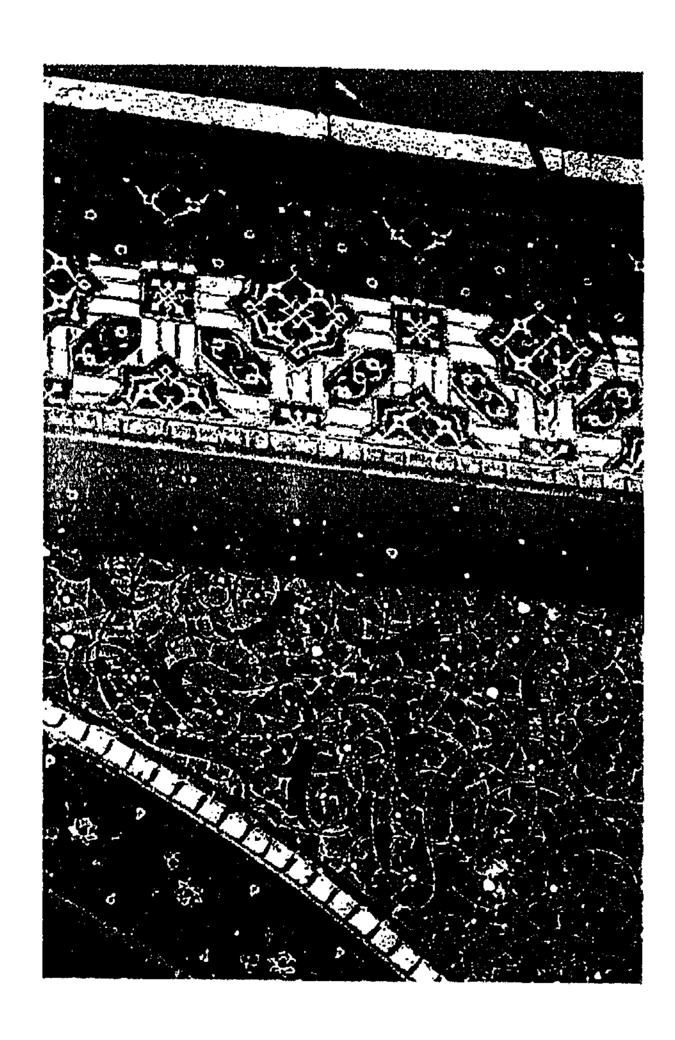
والــنمو يؤدي إلي تغير مستمر في النسب والأبعاد والارتفاعات والاتساعات في الفــراغ المحيــط كما يؤدي إلي حركة مستمرة أيضا في كل الاتجاهات في الفراغ المحيط وأيضـــاً إلـــي التغير الشكلي في النسب في الطبيعة من خلال قانون النمو وهذا يفسر، نمو الأشـــكال داخـــل إطـــار التصميم ذلك النمو المشترك كما يؤدي النمو الذي لا ينقطع إلى الـــتفاعل داخـــل مكونات العنصر الواحد في الطبيعة التى تؤدي بدورها إلى التفاعل الذي يصبح تعبير عن إيقاعات حركية لا متناهية.

التكرار اللانهائي : ويتحقق في عناصر الطبيعة،في الأنواع والأشكال والألوان والحجــوم والحـــركات والـــذي يعبر عن الطاقة الإيقاعية اللانهائية في الكون والذي نراه منعكسًـــا تمامـــا فـــي الفـــن الإسلامي عند تحليل التصميمات النباتية للتوصل إلي ماهيتها الجمالية.

إن التكرار اللانهائي الذي أودعه **الله** في عناصر الطبيعة يؤدي أيضاً إلي حدوث الحـــركة الدائـــبة الظاهرة للعين، والكامنة داخل حدود الكائنات والتي تنعكس في الأشكال والألـــوان والمساحات والذي من شأنه خلق تأكيد لحقيقة الشكل علي العين المتأملة، وهذا مـــا يـــنعكس تمامـــا في أشكال التصميمات الإسلامية تكرارًا إيقاعيا منتظمًا أو متبادلاً أو متعاكســـاً أو متـــناظرًا... إلـــي آخر أشكال التكرارات، ومن ناحية أخري فالتكرار يحقق التناظر والتلاحق والتحول من شكل لشكل آخر داخل الإطار العام.

---

(١) سورة نوح: الآية ١٤.



شكل (٦٠)

جزء تفصيلى من حائط فى مسجد هارون ولاياتى – أصفهان – إيران – تصميمات من التجريدات النباتية المورقة والمزهرة على أرضية باللون السماوى والتركواز والأزرق – عالم متكامل من الأشكال الإيقاعية الجمالية التى تولد ألحاناً بصرية ناتجة عن حركة النمو الدائرية التى تجعل الحائط يموج بالحركة اللانهائية فى كل الاتجاهات وبأحجام مختلفة كلما نظرت إليها تشعر بالحركة الديناميكية الكامنة وعلى ذلك فإن التجريد هو رمز ليس للعناصر النباتية المرئية بل للفكرة الناظمة لها.

والتكرار في الطبيعة يفصح عن إمكانات العناصر والكائنات المتنوعة ويؤكد أشكالها البصرية علي شبكية العين وذلك من خلال التجاور والتآلف والتماثل والتمركز، ويهيمن التكرار الإيقاعي كعامل موحد لهذه الخصائص إن لم يكن أهم العوامل الموحدة للتنوع المصاغ من خلال التكرارات.

وفي الفن تماماً مثلما في الطبيعة، فإن التكرار الإيقاعي يؤكد ويبرز إمكانات العناصر الفنية داخل العمل الفني من خلال تكرارها الإيقاعي وتنوعها المتناظر أو المتبادل أو المتعاكس أو المركزي والذي يؤكد الإيقاع البصري، والتكرار يجعل المتأمل يكون نظرة كلية للأشكال المتكررة، وإقامة العلاقة بين أجزائها والإمكانيات الجمالية لهذه الأجزاء داخل العمل الفني والتي تتوحد في وحدة واحدة من خلال العناصر والتصميمات المتجاورة والمتتالية والمكررة.

لقد وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة لا لينقلها كما هي، ولكن لكي يصل إلي ماهيتها الكونية، ولا ليجردها بالمفهوم الحديث للتجريد بمعني اختصار الواقع واختزاله وتشويهه للوصول إلي اللاموضوعي في الفن كما حدث في الفن الحديث، ولكن وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة في نظرة تأملية عميقة مشبعة بتكوينه الروحي الذي صاغته العقيدة الإسلامية.

فقد كان هدف الفنان المسلم من تناول مظاهر الطبيعة الوصول إلي (ماهيتها الكونية) إلي مضمونها المطلق في الخلق من عدم، والنمو، والتكرار اللانهائي، والانتشار والوحدة، والتنوع، والنظام الكامن الذي يحكمها من خلال النظام العام الكلي لمظاهر الوجود عامة. ومن هنا اختلف منهج التجريد في الفنون الإسلامية عن منهج التجريد في الفن الحديث فهو في الفن الحديث يجرد الواقع المرئي المباشر المحسوس والملموس بينما في الفنون الإسلامية هو يجرد للوصول إلي ما وراء المباشر المرئي من نظام كوني هو تجريد للوصول إلي الجوهر الرياضي الناظم للكون بأسره من خلال تجريد الطبيعة فيمكن القول عندئذ أنه (تجريد التجريد).

يذكر سمير الصايغ عن التجريدية الغربية: "إنها محاولة للرد علي الواقع كأسلوب يعكس النفور والاعتراض من التعامل مع الواقع ومعالجته معالجة مباشرة فلا

يمكننا هنا أن نفصل بين الحرب العالمية الأولي والثانية، وبين التجريدية كاتجاه ظهر مرتين في العواصم الغربية بشكل ملفت خلال الحربين أو إثرهما، فقد حمل الفن الحديث في معظم تياراته أكثر من رد علي الحرب وآثارها، وكان واحدًا من أكثر الأصوات التي رفضت الحرب وأدانت نتائجها، ومن هنا فإن التجريد والواقع أي التجريد ونقيضه علي علاقة حميمة وإن كانا علي طرفي نقيض، ومع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصارًا للواقع، أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئي هو علي علاقة بموضوعات في ظاهرها وفي باطنها غير مرئية وغير واقعية وغير ملموسة وموضوع التجريد في الفن الإسلامي هو موضوع تجريدي في جوهره "[1].

ومن هنا فإن الفنان المسلم أبدع من خلال القدرة علي استحضار رموزه المجردة وصياغتها ليس من خلال تجريد الواقع المرئي فقط بل من خلال تجريد القوانين الكونية لهذا الواقع.

ومن هنا فإن أصول التجريد فى الفن الإسلامى أشمل وأعم منه في التجريد في الفن الحديث،حيث يتم من خلال التأمل في نظام الخلق وليس في العناصر المخلوقة فقط.

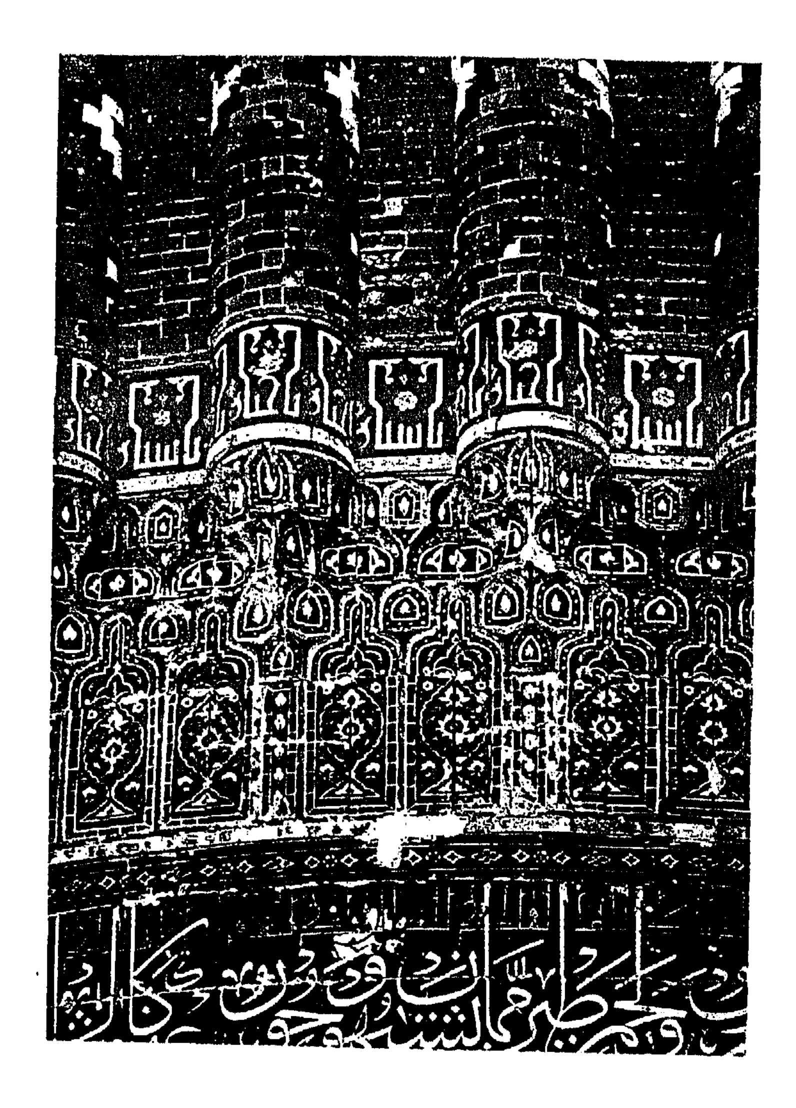
وصياغة التجريد هنا تتم داخل إطار كوني يشمل القوانين العامة التي تسير الطبيعة وفق ناموسها العام للحياة والكون وليس التجريد كمظهر شكلي فقط،ومن هنا جاء عمق التجريد وأصالته التي حار في تفسيرها أغلب المستشرقين وردوها إلي أسباب واهية كعدم قدرة الفنان علي محاكاة الطبيعة.

ومن هنا فإن التجريد الإسلامى هو (رمز) ليس للعناصر المرئية بل (للفكرة الناظمة لها) فالتجريد فى النبات واستخلاص رمز الصورة الكلية من كل هذه الأنواع فهو إذن بمثابة منهج قياسي منطقي.

وعلي هذا جاء التجريد كتقنية أسلوبية لإحلال القانون العام أو الفكرة العامة في الشكل المجرد، فجاء التجريد كرمز عن الفكرة المجردة وليس كرمز عن الواقع المباشر.

---

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي ، مرجع سابق، ص ١٢٠ – ١٢١.



شكل (٦١)

حائط من السيراميك مغطى بتصميمات نباتية وتصميمات كتابية مجردة أعلى كلمة (يا ستار يا جبار) متكررة بالتبادل فى شريط كتابى وفى الوسط تصميمات نباتية مجردة أسفل عبارة (ولحم طير مما يشتهون وحور عين) بالخط الثلث تعلوها كلمة (الملك لله) متكررة بالخط الكوفى. إن التجريد الإسلامى ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئى وذلك لأن موضوع التجريد فى الفن الإسلامى هو موضوع تجريدى فى جوهره.

يقـــول النشـــار: " إن معـــانى الـــتجريد فى الفـــن الإسلامى هى انعكاس للفلسفة الإســـلامية وذلك لأنها تعبير عن بواعث روحية أصيلة تتمثل فى الارتباط الوثيق بجوهر الحضارة الإسلامية "(١) .

٤ - التكرار الإيقاعي فى الفن الإسلامى كمدلول جمالي والمغزي الفلسفي له

الـــتكرار الإيقـــاعي أحد أساليب تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفنى أو داخل المســـاحة المستخدمة، ومن خواص التكرار الإيقاعي تأكيد العنصر أو العناصر المتكررة على شبكية العين المتأملة أو المتذوقة للعمل الفني.

وقـــد يتم التكرار من خلال أصغر وحدة تصميم، وقد يتم التكرار من خلال أكبر صـــرح معماري فالقيمة الجمالية واحدة في المتناهي في الصغر والكبير علي حد سواء فقد يتمثل التكرار الإيقاعي في تكرار أعمدة المسجد وتكرار العقود التي تحملها سواء أكانـــت هـــذه العقـــود متجاورة إلي جانب بعضها البعض أو متداخلة أو متقاطعة في تداخل جمالي كمظهر مختلف للتكرار الجمالي.

وقـــد تمـــثل هذه الأعمدة في أروقة المسجد سلسلة متتالية من العناصر المعمارية المـــتكررة والمتصـــلة في ترابط ووحدة عجيبة تؤكد هويتها المعمارية القائمة بذاتها داخل الإطـــار المعمـــاري العام، ومؤكدة لهويتها المعمارية العامة في ارتباطها بما يجاورها من عناصـــر معماريـــة متشـــابهة مما يوحي بشمولاً جمالياً ينعكس من خلال وحدة معمارية عضوية.

وقـــد يـــتم التكرار الجمالي من خلال تنظيم أنماط معمارية متشابهة أو مختلفة أو مـــنهما معـــا، حيـــث يتم التشكيل المعماري داخل إطار الفراغ المحصور من خلال تقسيم الفـــراغ إلـــي عناصـــر معمارية مكانية تقطع هذا الفراغ وتشكله وتكرره جمالياً من خلال علاقة الفراغ مع الشكل المعماري في المكان .

---

(١) عـــبد الرحمن النشار: التكرار فى مختارات من التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربوياً، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٨، ص ١٦٢.

ويتم هذا من خلال تنظيم التكرار الجمالي في الفراغ مع دقة حساب تكرار الفراغ وحجمه ومساحته لتتوافق جمالياً ومعمارياً مع تكرار الشكل وحجمه ومساحته.

وينعكس تأثير التكرار الإيقاعي من خلال تأمل العناصر المعمارية المتتالية والمقسمة للفراغ في المكان في العمارة حيث يتم إدراكها بنفس القدر من الأهمية فلا سيادة لعنصر معماري علي الآخر، ولا توجد بؤرة جمالية معمارية ينتهي إليها النظر وتعود إليها جميع العناصر، بل السيادة هنا للجميع كل له وظيفة جمالية متشابهة ومتكررة ومتتالية في ترابط ووحدة تشمل الجميع كلٌ بنفس قدر الأهمية والسيادة.

ومن شأن التكرار الإيقاعي الإحساس بعدم وجود بداية للتصميم المعماري أو العناصر المعمارية يبدأ منها التكرار أو ينتهي إليها، فالتكرار الإيقاعي مستمر باستمرار العناصر المعمارية وتتابعها داخل تضاعيف الفراغ المحيط بها فكأنها تنشأ من الأرض لتنمو وتتصاعد في الفراغ وتتجاور وتتكرر وتتابع، وكأنها تحمل معاني روحية للمتذوق الذي يتبع تكراراتها الجمالية.

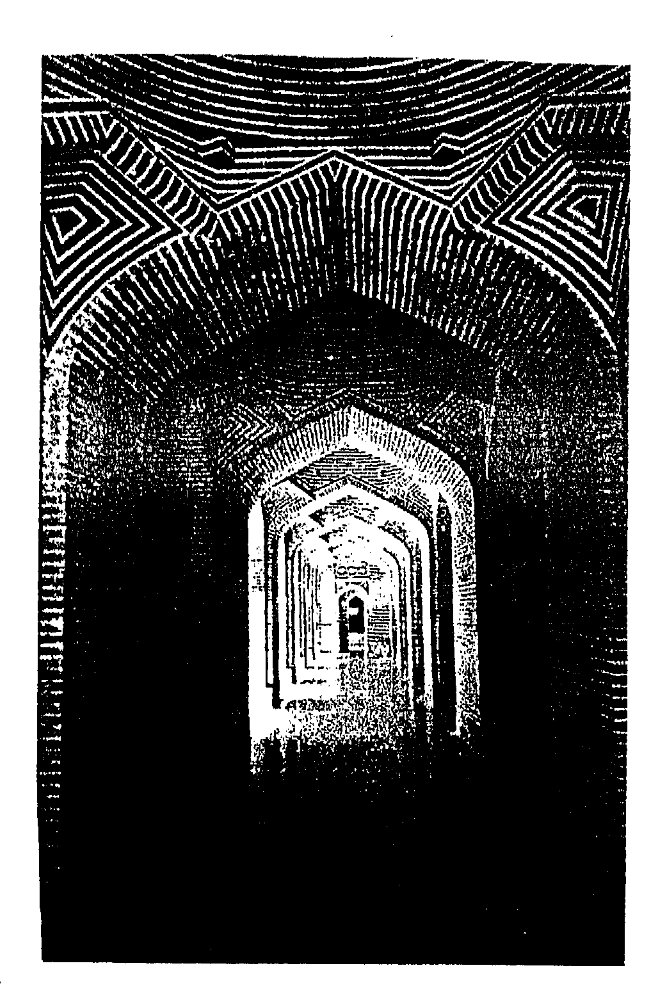
وغالباً ما يتم التكرار الإيقاعي سواء في التصميمات المعمارية أم في وحدات التصميم ذات التكرار المركزي الإشعاعي مع توحيد الأحجام والمساحات مما يوحي بالإحساس بطاقة جمالية خارجية شكلية عند النظر ومستمرة تؤكد طاقة داخلية وطاقة مكانية توحي وتؤكد طاقة زمانية ناتجة عنها في الفراغ.

من خلال ذلك ينشأ نوعان من التكرار الإيقاعي:

١ – المتزن الاستاتيكي: الذي يحدث ألحان بصرية مستمرة في استرسال استاتيكي رصين ناشئ عن التشابه والتناظر والتتابع والتداخل للعناصر.

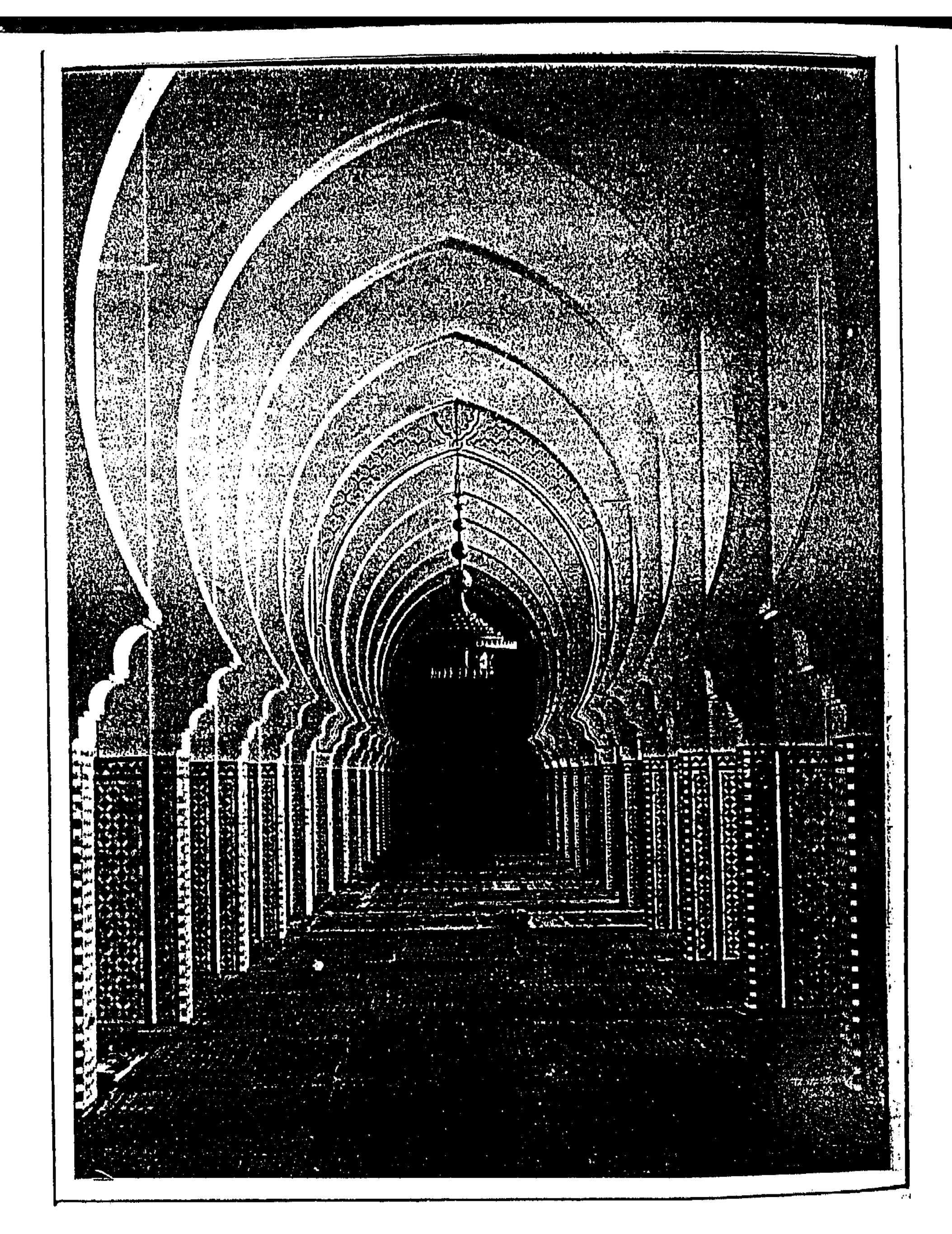
٢ – المتنوع الديناميكي: الذي يحدث ألحان بصرية ديناميكية متحركة بصرياً.

وكأن في تنظيم المعمار الإسلامي تقريرًا وسردًا جمالياً بصرياً لنماذج وأنواع وقوانين الإيقاع المعماري المنظم المتزن المستمر في ثبات ورصانة واسترسال وصمت، والإيقاع المعماري المتنوع والذي يوحى بدرجات مختلفة من الأصداء البصرية الجمالية



شكل (٦٢)

تكـــرار العقود فى مسجد شاه جاهان من الداخل – باكستان – تمثل هذه العقود سلسلة متتالـــية مـــن العناصــــر المعمارية المتكررة والمتصلة فى ترابط ووحدة عضوية تقسم الفـــراغ وتشـــكله وتكـــرره جمالياً من خلال علاقة الشكل المعمارى مع الفراغ وتنظيم التكرار المتتالى فى الفراغ.



(شكل ٦٣)

تكـــرارات العقود فى المسجد الكبير فى داكار – المغرب نموذج للتكرار المنتظم الذى يحـــدث إيقـــاعاًمعمارى متزناً استاتيكياً يحدث ألحاناً بصرية فى ثبات ورصانة ناتجة عن التشابه والتتابع وإيقاعاًديناميكياً فى نفس الوقت يحدث ألحاناً بصرية ديناميكية من خـــلال حركة العقود المتكررة فى المكان وأصداء الفراغ الناتج عنها فى الزمان وكأن نوعى الإيقاع الثابت والمتحرك يتحققان رغم اختلافهما فى النوع الجمالى الواحد.

الصــاخبة فـــي حركتها المتكررة التي تؤكد طبيعتها الإيقاعية من خلال الحركة في فراغ المكان وأصداثها في فراغ الزمان.

وكــأن الإيقاع الثابت الرصين والإيقاع الديناميكي المنفعل يتحققان رغم اختلافهما فـــي النوع الجمالي الواحد أو في العنصر المعماري الواحد حيث يمثلان معاً قيمة جمالية تقابــلية بيـــن كـــلا القوتين الجماليتين، وحيث يتأكد من خلال كلا الإيقاعين توازن معماري ملموس بصـــرياً مـــن خلال مجموع العناصر المعمارية في تكراراتها الجمالية ومجموع الفـــراغات الـــتي تحصرها فيما بينها،مما يوحي بصورة كلية عامة من الاتساق الإيقاعي الفعلي والروحي معاً.

ومـــن ناحية أخرى فإن التكرار الإيقاعي الجمالي حينما يهيمن داخل التصميمات علي الخطوط المستقيمة المنكسرة والمتعرجة، أو علي أشكال العقود المتكررة داخل أروقة المســاجد الأثـــرية الكبيرة أو علي تنظيم الأعمدة التي تحمل هذه العقود، أو علي الأشكال الهندســـية الحـــادة أو الأشـــكال النـــباتية اللينة المتكررة والمحفورة علي المنابر والأبواب والشـــبابيك... إلخ من شأن ذلك إحداث تواتر وتتابع للعناصر المتكررة تارة للشكل وتارة أخري للفراغ المحيط أو المحصور بين المصفوفات المتكررة وتصميماتها الأساسية.

و التكرار الإيقاعي الجمالي حينما يهيمن علي التماثل والتطابق والتوازي والتقابل والتـــناظر والتعاكس المنتشر في جميع الاتجاهات وعلي جميع الخامات بدرجة واحدة من الـــتكرار الهندســـي المنطقي المحكم الشديد الإحكام. إن التكرار حينئذ يسلب هذه الخامات خصائصـــها الماديـــة المعروفة ويحملها بشحنات ذات خصائص مختلفة تماماً عن حقيقتها الماديـــة فتصـــبح مجـــالاً جماليـــاً لـــرؤي عميقة غير محدودة وغير مقيدة بشكلها المادي المحدود.

فعـــل ســـبيل المثال طبق من النحاس أو الفخار مشغول السطح بتكرارات إبداعية توحـــي بتداعيات جمالية بعيدة الصلة تماماً عن شكل النحاس أو الفخار أو الخشب كوسيط وكخامـــة لهـــا حدودها المادية وصفاتها وخصائصها البعيدة الصلة عن شكلها الجمالي، إن اســـتمرار الـــرؤية مـــن خـــلال التكرار تمتد خارج حدود الطبق الفخار وإن كانت تغطي ســـطحه، فتصـــبح بذلك كل الخامات المشغولة، وكل المجالات من عمارة وخزف ونسيج.

وأثـــاث وخشـــب ونحـــاس وفخـــار... بل نستطيع القول أن كل مظهر من مظاهر الفنون الإســلامية يحمــل نفــس المنطق الجمالي ونفس القوة الخفية الجمالية مع اختلاف وتنوع الخامات والمجالات والأشكال والألوان.

وهـــذا بالضـــبط هو أحد أسباب أو أحد أسرار وحدة الفن الإسلامي التي حار في تفســيرها المستشرقون حتي الآن ولم يتوصلوا إلي أسبابها. وهي وحدة المنهج الجمالي في الفن الإسلامي.

العلاقة بين التكرار الإيقاعي والتكرار اللفظي :

الــتكرار الإيقــاعي في الفن مكــون من وحدة تصميم أو وحدة معمارية أو أكثر مــن وحــدة، وهو يشبه أو يوازي التكــرار في الذكر المكون من وحدة لغوية مثل **الله**، لا إلــه إلا **الله**، والحمــد **لله** ولو كان التكرار في الذكر رتيباً وأوله مثل نهايته لما وُجِدَ ذاكــر واحــد استطاع أن يستمر في ذكر **الله** تعالي، ولكن الجمال هنا في أن الإحساس بــبداية الذكر تختلف عن الإحساس في الوسط، تختلف عنك عندما تنتهي من الذكر خاصة وإن كــان الــتكرار يــتم وفق أعداد فمثلاً استغفر **الله** العظيم سبعين مرة إن أول مرة لها تــذوق يختــلف عن المرة الثلاثين يختلف عن المرة السبعين وهكذا إلي ما لا نهاية للعدد وذلك من خلال الاندماج الحسي واللفظي عند المتذوق.

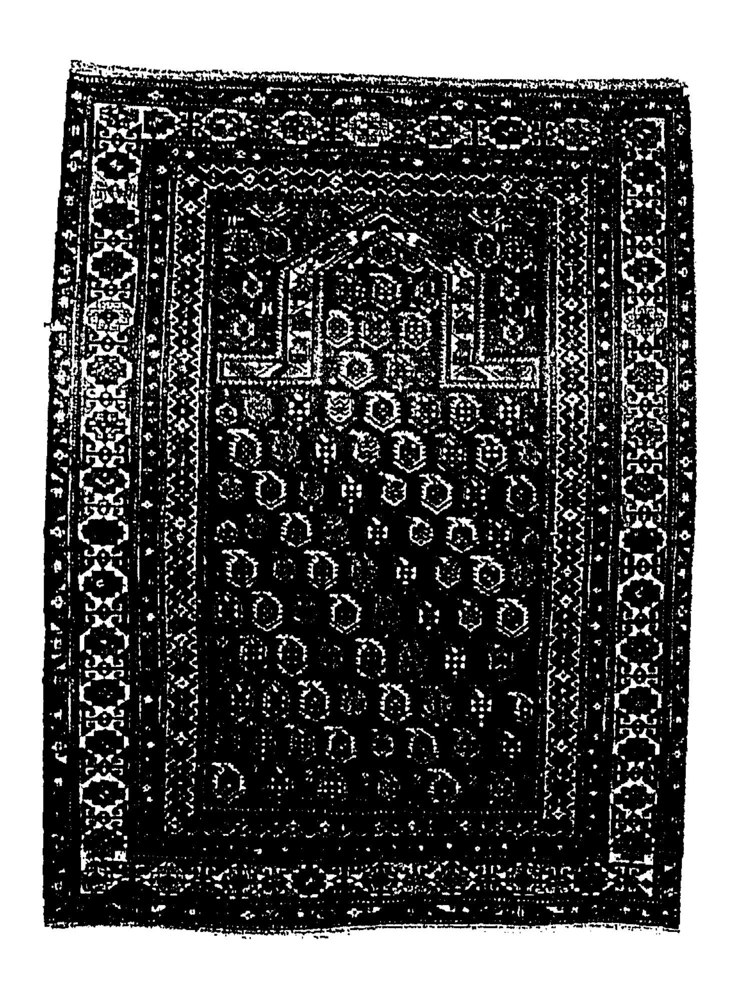
وفــي الفــن كلما زاد التأمل في الوحدة أو الوحدات كلما استشعر المتذوق جمالاً داخــلياً في نفسه يختلف عن أول وهلة، وكلما تمعن وتتبع الوحدات بصرياً وإدرك نظامها الهندسي الكامن بها، أو منطقها التتابعي أو فكرتها المركزية المتكررة... مثلاً أدرك جمالاً عقلياً وحسياً في نفس الوقت يفوق بكثير جمال النظــرة الأولي العابرة.

خصائص التكرار الإيقاعي الجمالي:

الحركة – الوحدة – اللانهائية.

١ – الحركة:

إن الحــركة تحــدث بطــريق غير مباشر من خلال وجود التكرار الإيقاعى في العناصــر المتكررة سواء أكان ذلك في التصميمات التي تعج بالحركة الديناميكية المشغولة عــلي ســطح العمل الفني من خلال النقطة التي تعتبر أول عنصر من عناصر التشكيل ثم



شكل (٦٤)

سجادة منسوجة بمصفوفات من العناصر الفنية المتكررة فى نظم إيقاعية من شأنها إحداث قيم جمالية كالتماثل والتطابق والتوازى والتقابل والتناظر والتعاكس،حيث تسلب هذه النظم خامة النسيج خصائصها المادية وتحملها بشحنات وجدانية مختلفة فتصبح مجالاً لرؤى جمالية غير محدودة وغير مرتبطة بشكلها المادى المباشر.

الخـــط ثم المساحة التي تتكون من وحدة أولية تبني عليها العناصر وتنمو لتتكرر من وحدة أولية إلي وحدات متعانقة ومتبادلة ومتعاكسة ومترابطة، إلي شكل كلي عام يمثل تكرارات الوحـــدات وانـــتقالها مـــن شكل إلي شكل حيث تمثل مجالاً متصلاً لا ينقطع من أنواع لا نهائية من الأشكال والوحدات الصغيرة التي تنقسم بدورها إلي وحدات أصغر والكل يسبح فـــي تكوين متكامل كلي يحتوي بداخله كل هذه التكرارات الإيقاعية، فتستطيع العين بنظرة واحـــدة أن تـــدرك كل هذه المسارات وتدرك النظام الكامن الذي ينظمها من خلال التكرار والحركة الديناميكية للعناصر المتكررة والتي لا تنتهي بانتهاء إطار التصميم علي حائط أو عـــلي قـــبة أو علي مئذنة أو علي سطح باب خشبي لمسجد كبير أو علي سطح إبريق من الـــنحاس المكفـــت بالفضـــة باختصـــار علي كل منتجات الفن الإسلامي، هذه التصميمات المـــتكررة فـــي الفـــراغ المادي المكون لهيئة المادة وشكلها وما ينشأ عنها من تصميمات محكمـــة تمـــوج بالحركة والديناميكية والجاذبية فيما بينها وبين عناصرها والإيقاع الناشئ عـــن تكرار المسارات وتكرار الوحدات وتكرار العناصر المكونة للتصميم، والتفاعل فيما بيـــنها وعدم انتهائها كتصميم بانتهاء الإطار أو المادة المكونة لها فالعين تمتد خارج الإطار فـــي امـــتداد لا نهائي مع شكل التصميمات أو العناصر المعمارية المتكررة كالمقرنصات مثلا أو العقود أو الأعمدة فى حركة ضمنية كامنة.

٣ - الوحدة :

إن الوحدة تنشأ عن تكرار العنصر من خلال المادة سواء أكان عنصرًا هندسياً أو عنصرًا نباتيًا فإن التكرار الإيقاعي فيه قائم علي نظم محكمة،حيث يتألف من أجزاء يمكن فصـــلها عن بعضها البعض ولا يمثل ذلك أي خلل في هيئتها العامة حيث إن كل جزء من هذه العناصر المتآلفة يكون محورًا جماليًا متوحدًا في حد ذاته،بمعني أنه يمثل وحدة واحدة مترابطة ومتكاملة في آن معًا، وهي في وجودها في سياق التصميم العام تمثل أيضاً وحدة مـــن خـــلال وضعها مع شبيهاتها المتماثلة معها والتي يكون المجموع العام لها وحدة كلية متكاملة تموج بالحركة سواء كانت علي سطح سجادة أو علي غلاف كتاب... إلخ.

٣ - اللانهائية :

يقــول محمــود البسيونى : " فى الفن الإسلامى، وعلى ضوء فهم الفنان لمبادىء الديــن الإســلامى الحــنيف، فقــد انعكس التأثير على إنتاجه تجريداً هندسياً محوراً عن الطــبيعة، واسترسل فى التكرار اللانهائى عاكساً استمرارية الأحداث وتعاقبها والإيقاع فى الحياة "[١].

إن الامتداد اللانهائي للتكرار ليس مصدره فقط التكرار الظاهر للعناصر أو سطح المــادة المشغولة بالتصميمات وإنما مصدره جمالي يدفع المتأمل إلي أبعاد أعمق كثيرا من شــكلها المباشر، فهي في حد ذاتها بأشكالها الجمالية ليست الهدف النهائي ولكن تأملها هو وسيلة في سبيل هدف أبعد وأعمق هو تأمل اللانهائي في الوجود الكوني الإلهي.

حيث تصبح اللانهائية هنا هي سمة من سمات الحق تبارك وتعالي حيث تفني كل الموجــودات ويبقي وجه **الله** ذو الجلال والإكرام **[كل من عليها فان ويبقي وجه ربك ذو الجلال والإكرام]**[٢] ، **[فأينما تولوا فثم وجه الله]**[٣].

فالجمــال في الإسلام لا يعبر عن الموجودات الفانية فليست الطبيعة في الفن هي الطــبيعة فــي الواقــع ولا أي عنصر طبيعي يشبه مثيله في الواقع فالفن لا يحاكي الواقع فالمحاكــاة ليســت هــي الهــدف، وإنمــا النظام الكوني اللانهائي القائم بالفعل خلف هذه الموجــودات ولكــن لا تشــعر به إلا العين المؤمنة المتأملة للكون، والمتأملة للفن كتعبير جمالي عن نظم كونية .

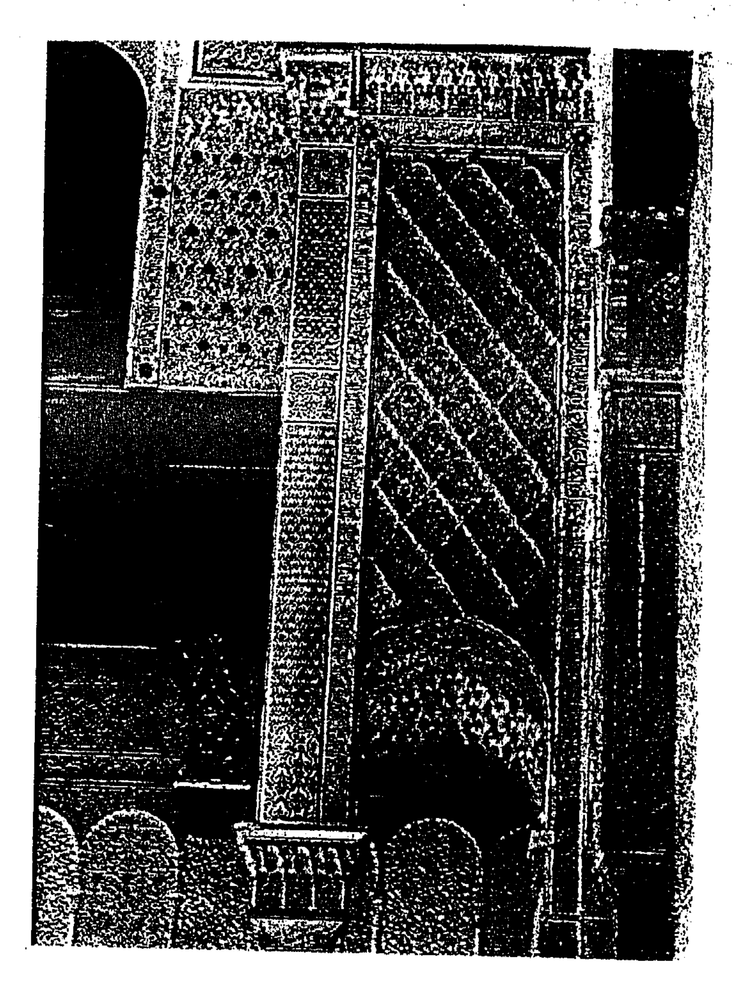
يقــول النشــار: " لقــد استطاع الفنان المسلم بحسه المرهف فى توظيف الوحدة المفــردة الــتي يقــوم أساسها علي الأشكال الهندسية البسيطة من خلال التنظيم القائم علي التــناغم التركيبى ليس إلا تعبيراً رمزيًا عن الثابت والمطلق والواحد، ومن هنا كان ذكاء

---

(١) محمود البسيونى: أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠، ص ١٠.

(٢) سورة الرحمن: الآية ٢٦.

(٣) سورة البقرة الآية ١١٥.



شكل (٦٥)

حائط فى قصر الحمراء مرصع بالحركة البصرية والوحدة واللانهائية الزاحفة والممتدة على الحوائط والأعمدة وبواطن العقود والشبابيك حتى يظن المتأمل أنها سوف تلف الكون، وتتحقق اللانهائية من خلال التكرار عند متابعة شكل الوحدة فى السياق العام والأشكال النابعة منها التى تأخذ أشكالاً مختلفة تنفى الرتابة وتوجد إيحاء بالتكثيف والثراء الجمالى والترابط والوحدة والتنوع.

الفـنان المسـلم عندما استطاع توظيف الشكل المجرد فى إبداع عالم غير محدود، أي أنه يجعل من المحدود عالماً يوحى باللانهائية "[1].

وتـحقق اللانهائية من خلال متابعة شكل الوحدة في السياق العام والأشكال التالية لهـا والنابعة منها والتي تكمن بداخل تكرارات إيقاعاتها الجمالية اللانهائية التي تنفي سمة الـرتابة مـن خـلال التكـثيف والغني والثراء الجمالي في العمل الفني الواحد. والترابط والوحدة والتنوع والإيقاعات الناتجة عن التكرارات اللانهائية.

" وبقـدر مـا تصـبح الوحـدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر علي الحركة والتوقف معاً وبقدر ما تعقد الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة إلي بـذل مجهود كبير لمتابعة القطعة الفنية وهذا المجهود هو " القوة الخلاقة " في التصميمات الإسـلامية فكـلما كـانت هـذه القوة أعمق كلما كان أسهل علي العقل أن ينشئ " الفكرة الذهـنية" لـلخيال كي ينجزها وأسرع للوعي أن يأخذها بعيدًا عن الخواص المادية للعمل الفـني حيـنما يحاول أن يقدم للعقل ما يريد، ولهذا فإنه من الضروري هنا أن تتكرر هذه العمـلية ومن ثم نجد في العمل الفني الواحد عددًا مختلفاً من وحدات التصميمات الإسلامية التي يغطى كل منها جزءًا من السطح "[2].

تصـبح كل مظاهر الفن الإسلامى هى تعبير عن اللانهائى كقيمة جمالية فى الفن وقيمـة مـن القيـم الكونية الكبرى وتصبح كل مظاهر الجمال في الفن الإسلامي في كل الخامـات والأشـكال وعـلي كـل المنتجات هي تذكير بنفس المعني القيمي نحو الوعي باللانهائية.

إن الـتكرار الإيقـاعي تنظمه قوانين رياضية قائمة علي مبدأ العدد ومضاعفاته، حيـث يخضـع لمعادلات رياضية وهندسية، لذلك ينشأ التكرار الإيقاعي الهندسي محملاً

---

(١) عـبد الرحمن النشار: مرجع سابق، ص ١٦١

(٢) إسماعيل راجى الفاروقى: تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامى، من كتاب قراءات في الفنون الإسلامية تحت الطبع المعهد العالى للفكر الإسلامى، ص٤٢ .

بـنظم ذات طـبيعة دقيقة محكمة ليس بها مجال لأي خلل، وإنما توازن محكم واستقرار متزن.

" والـتكرار الموجـود في الكـون يكشف لنا عن سـر التوازن الكامن فيه، لهذا فـإن التكرار يعطي معني الاتزان، لأن التكرار إذا اختل عن المنظومة الإلهية الكامنة فيه اخـتل واعتل وكشف عن عدم الاستقرار، وإذا اعتدل نتج عنه الاتزان، إذن فالصلة وثيقة بين الاثنين وإن لم تكن واضحة "(١).

ومـن شـأن التنوع في شكل العنصر المتكرر أن يؤدي إلي تكرار إيقاعي منغم ولكـن عـلي نمـط انسيابي هادئ ممتد في عمق يجذب البصر إلي تتابعه سواء أكان هذا الامـتداد امتدادًا أفقيًا كما في تكرار الأقواس والأعمدة داخل صحن المسجد أو كان امتدادًا رأسـيًا كمـا هـو الحال في بدن المآذن التي تتكون من أعمدة تقل تدريجيا كلما صعدت لأعلي جاذبة العين معها لأعلي في حركة انسيابية ممتدة رأسياً إلي السماء.

٥ - النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون:

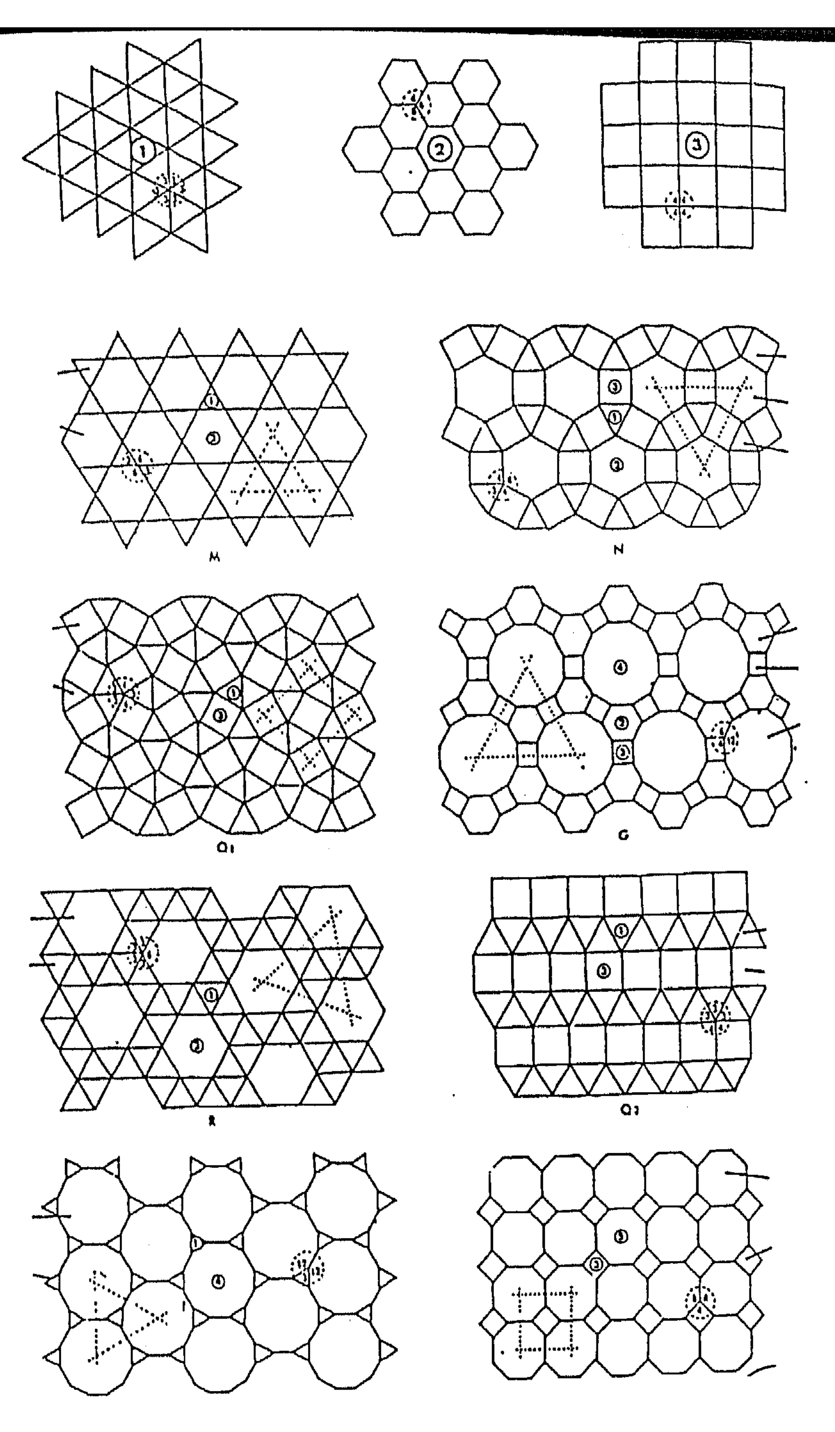
مـن المعـروف أن من سمات النظام الهندسي الحدة والاستقامة والثبات والاتزان والاستقرار، والقيم الجمالية الناتجة عن النظام الهندسي، هي قيم رياضية تدرك بالاستدلال المـنطقي العقـلي وتمـثل متعة ذهنية عالية المستوي لأنها تعبر عن مظاهر طبيعية كلية وليسـت جزئية، والمقصود هنا بمظاهر طبيعية كلية النظام الهندسي الكامن في بنية الشكل فـي الطبيعة، أو في الكون أى جوهر النظام في الكون وأساسه الكلي الموحد مثلاً الشجرة في الطبيعة عبارة عن أسطوانة...

الـنظام الهندسي في الفن الإسلامي يتميز بخطوطه الهندسية الحادة المستقيمة التي توحي بالصرامة والاتزان. والنظام الهندسي يتكون من مفردات تسهم في بنائه وهي:

الـنقطة - الخـط المسـتقيم - الخط المنكسر الخط المنحني - الزاوية - المثلث المربع - الدائرة...

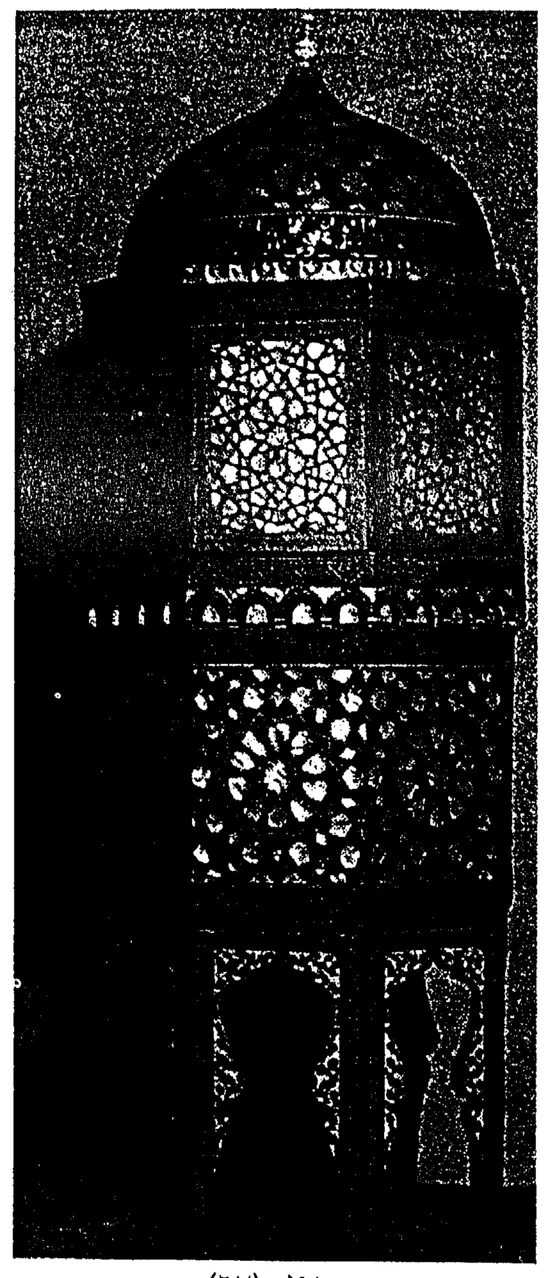
---

(١) مصطفي عبد الرحيم: ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ ص ٨٨.



(شكل ٦٦)

عدد من الشبكيات الهندسية المختلفة المربعة والمثلثة والمسدسة والثمانية والدائرية التى كـــان ينشئ عليها الفنان المسلم تكويناته والتى تعتبر الأساس الهندسى الكامن فى بنية التصـــميم، والشـــبكية هـــى الـــنظام الـــذى يحكم الوحدة الزخرفية ويربط بينها وبين عناصرها.



شكل (٦٧)

محفظة للقرآن الكريم من الخشب المطعم بالصدف تحول فيها النظام الهندسى إلى تنظيم دقيق للأطباق النجمية الهندسية داخل إطار التكوين العام وحساب النسبة والتناسب بين الأجزاء والوحدات الهندسية واستقامة خطوطها وزواياها وتنوع أحجامها وفق حساب محكم دقيق داخل إطار العمل الفنى.

والنظام الهندسي في الفن الإسلامي هو نتاج التفكير العقلي الرياضي المبني علي الأســس الهندسية المدروسة والمحسوبة حساباً دقيقاً والنسب العددية الرياضية القائمة علي المــنطق الرياضي الدقيق، وهذه الدقة المتناهية لا تقبل الخطأ أو التهاون في التنظيم الفني لــلعلاقات المكونة من النظام الهندسي الذي يمثل معادلات رياضية تتولد من خلالها أشكالاً هندسية.

ويعكــس الــنظام الهندســي في الفن الإسلامي أشكالاً هندسية منظمة وفق منطق رياضــي مــدروس وموحد يعكس الاتزان والتناسب الجمالي من خلال الخطوط الهندسية ذات الــزوايا القائمــة أو الحادة أو المنفرجة والتي تتلاقي فتكون المربعات أو المثلثات أو المسدســات أو المثمــنات ومضــاعفاتها والتي تتكرر بدورها وتجتمع وتفترق ضمن نظم هندســية متتالية ومنعكسة ومتكررة ونامية في جميع الاتجاهات مكونة إيقاعات موصولة تذكر بإيقاع الحياة والكون.

إن الــنظام الهندسي في الفن الإسلامي يعكس نظماً جمالية (كالنسبة والتناسب) و(الإيقــاع) و(التكرار) و(التماثل) و(الاتزان) و(الوحدة) و(التنوع) و(التوافق) و(التــباين).... مما ينعكس في الكون من نظم كونية وكأن الفنان المسلم تأمل الكون من حوله واستلهم نظمه وضمنها أعماله الفنية فجاءت تعبيرًا جمالياً عن نظم كونية إلهية.

" إن المســتقيم والمنحني يبدوان عند التأمل الشامل لهذا الفن كتجليات للهندسة أو كتجليات للنظام الخفي الذي يحكم الوجود بأسره إنسانا وطبيعة وحيوان وفضاء "[1].

والــنظام الهندســي فــي الفــنون الإسلامية يعكس نظماً كونية مستوحاة من نظم وإيقاعــات الحياة والكون، فالنظام الهندسي في الفن الإسلامي لا يمثل انفعالات تعبيرية أو مشــاعر إنسانية، أو تصويرًا لأحداث اجتماعية، بل يمثل رؤية عميقة شاملة لنظم تجريدية كــلية يســتلهمها ويضــمنها أعماله الفنية فتأتي نظماً هندسية تحمل مضامين كلية لأفكار ومعــانه متسعة، ولا تعبر مباشرة عن هذه الأفكار والمعاني بمعني أن النظام الهندسي في الفــن الإسلامي لا يعبر عن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات أو الأحداث والتصورات بل

---

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي قراءة تأمليــة في فلسفته وخصائصه الجمالية، مرجع سابق، ص٢٢٧.

يعـبر عــن رؤي كلية أعمق وأشمل وأعم فهو يتأمل ويبحث في نظم الكون وقوانينه التي تحكمه ليحولها إلي نظم وقوانين جمالية تعكسها أعماله الفنية.

ومن هنا فإن النظام الهندسي يعبر عن معني لا يتصل بشكله الهندسي المباشر بل يرمــز لنظام أشمل وأعم من شكله المباشر مثلاً عندما يتحقق معني (كالتوازن) في الفن يوحــي بالــتوازن كــنظام إلهــي في الطبيعة والكون، كذلك (التماثل) ينعكس في جميع المخلوقات كنظام كوني إلهي.

(الدقــة المتناهية في نظم الكون) تنعكس بشكل مبالغ فيه في النظام الهندسي في الفــن الإســلامي مــن خلال التنظيم الدقيق للعلاقات الجمالية بين الأجزاء والتناسب بين الوحــدات وتوازنهــا واستقامة خطوطها وزواياها، وحساب النسبة الجمالية بين أجزائها حســاباً دقيقــاً محكماً، فالدائرة دائرة وكذلك المثلث والمربع... لا عشوائية. لا إهمال لأي جــزء ولــو نقطة ولو خط بسيط، كل جزء محدد بدقة متناهية ومنفذ بإتقان شديد، أي خلل يكون من شأنه اختلال النظام العام للتصميم، فكل جزء مهما تناهي في الصغر يمثل أهمية كأكبر جزء، وكأن الدقة والإتقان والتوازن والتماثل والتناسب هي مصطلحات تمثل سمات وخصــائص ومظاهــر جمالية للفن الإسلامي بعامة وللنظام الهندسي الكامن فيه بخاصة، فالجمال ليس في الشكل الهندسي بحد ذاته بل في النظام الكامن فيه والمعبر عنه.

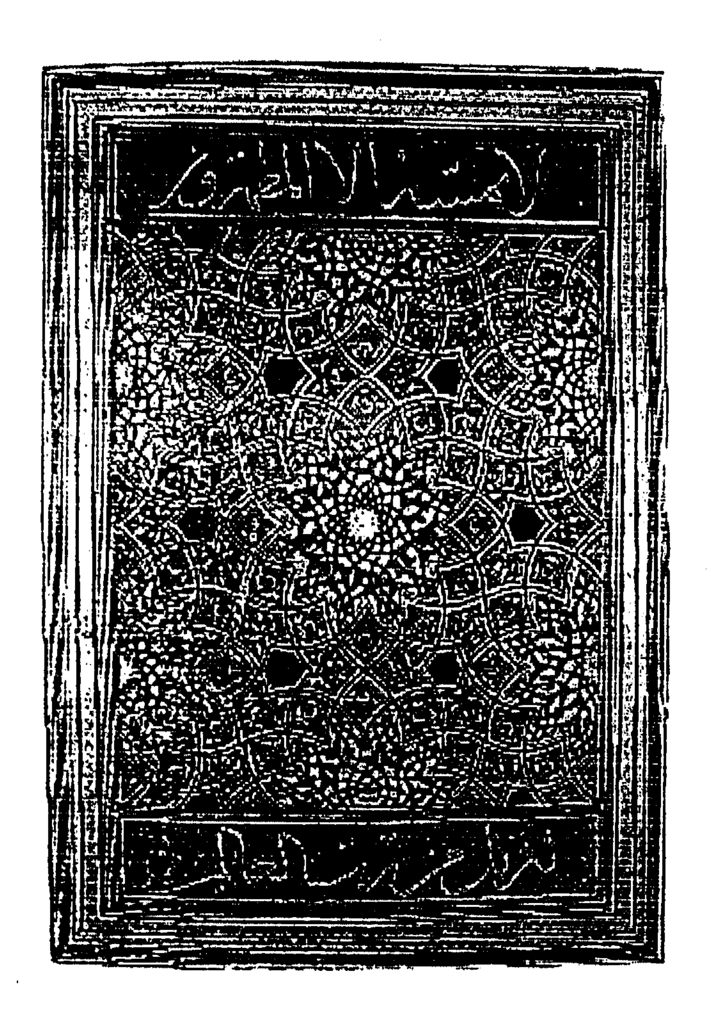
يقول ريتشارد ايتنجهاوزن: " إن التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال الــتكوين الفني كل ذلك يتوفر بحق في كل أعمال الفن الإسلامي، الأمر الذي يحملنا علي اعتبارها أهم العناصر الإسلامية جميعًا "(١).

يقــول أبو صالح الألفي: " لا شك أنه من أسباب عظمة الفن الإسلامي أنه ثمرة من ثمار القوانين الكبري التي حكمت هذه الوجود "(٢).

---

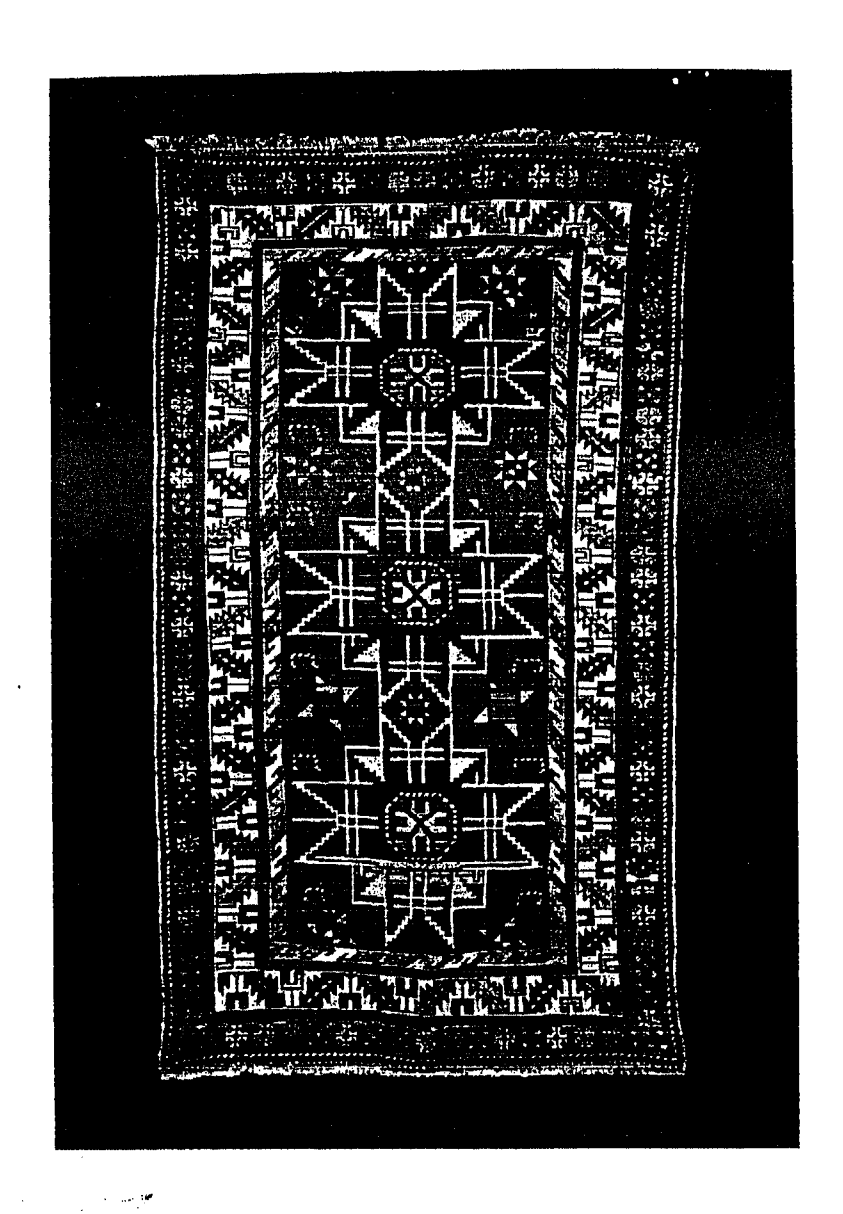
(١) ريتشــارد ايتــنجهاوزن: تراث الإسلام، الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها، سلسلة عالم المعرفة، الجزء الثاني ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، ص ٦٧

(٢) أبو صالح الألفي: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٩



شكل (٦٨)

الصفحة الأولى من مصحف، نموذج للنظام الهندسى من خلال النجمة الإسلامية المحشوة بالتصميمات النباتية تؤكدها وتبرزها فالنباتى يبرز الهندسى والهندسى يؤكد وجود النباتى فى توافق وانسجام ووحدة أكدها اللونان الأزرق والذهبى المنفذان بأسلوب الشكل والأرضية، وداخل الإطار المستطيل أعلى النجمة مكتوب (لا يمسه إلا المطهرون) وأسفل النجمة (تنزيل من رب العالمين)، كتب المصحف عبد الله بن محمد بن محمود الهمدانى بأمر من سلطان أولجايتو – همدان، إيران، بالحبر وألوان الذهب على الورق – مقتنيات المكتبة العالمية National Library .



شكل (٦٩)

سجادة منسوجة بأشكال هندسية يقول جاستون فييت: " إن الفن الإسلامى لا يهتم بنقل مظاهر الحياة إنما ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية ".

إن الفـــن الإســـلامي لم يهتم بنقل مظاهر الكون أو المحاكاة الحرفية لعناصره فلم يكـــن هدفـــه أو وظيفته نقل المرئي المباشر بل إخضاع المرئي المباشر إلي نظام هندسي معـــبرًا بـــه مـــن خـــلال ذلك عن النظم المتعددة في الكون، وقد تم ذلك من خلال دراسة القوانيـــن الرياضية التي تنتظم الكون من حوله، ولا يخفي أن الفن الإسلامي في قسم كبير منه تتجلي فيه القيم الهندسية الرياضية بشكل مباشر.

وهـــذا الـــنظام الرياضي الهندسي بخطوطه الهندسية الحادة الذي نجده مؤكدًا في إغـــلب مظاهـــر الفنون الإسلامية، جاء مواكبًا أيضا للنظام الطبيعي المستلهم من الطبيعة اللينة بخطوطها المنحنية والملتفة والمتشابكة.

ومـــن العجيب المدهش أن هذين الاتجاهين لم يطغ أحدهما علي الآخر في مظاهر الفنون الإسلامية بل جاء النتاج الإبداعي بينهما متوازيًاومتوازن حيث يسيران معاً في خطى جماليـــة لايبـــلغ أحدهمـــا الآخـــر بل يؤكد وجوده ويبرزه – فمن المعروف أن الشئ يبرز نقيضـــه ويؤكـــده خاصة في التكوينات الجمالية التي تجمع بين الأسلوب الجمالي الهندسي الحـــاد والأســـلوب الجمالي الطبيعي اللين في توافق وانسجام ووحدة بين الأسلوبين. حيث يصبح كل منهما مكملاً للآخر ومؤكدًا لوجوده ومبرزًا لأهم جمالياته.

وقـــد استخدم الفنان المسلم النظام الهندسي في الفن كوسيلة للتعبير عن النظام في الكـــون فحمله بالنظم الكونية من خلال إبداعاته ونظمه الهندسية فنجد الفن الإسلامي كنظام هندســـي معبرًا عن الاتزان الجمالي. الذي يعتبر نظام كوني موجود في كل عناصر الكون وكذلـــك التنوع الجمالي – الوحدة الجمالية – الإيقاع اللانهائي والتي تعتبر هي نفسها القيم التشـــكيلية الـــتي لجأ الفنان المعاصر إلي تضمينها في أعماله، وهكذا استلهم الفنان النظم الكونيـــة وحولها إلي نظم جمالية،فلم يكن يحاكي عناصر الكون المباشرة، بل يحاكي نظمه غـــيـــر المباشرة. وذلك من خلال إحساسه الباطن بالنظم الكونية التي أكدها القرآن في أكثر من موضع.

فجـــاءت إبداعاته مثالاً للفكر الرياضي الهندسي المحكم والمنظم من خلال التفكير فـــي قوانين الوجود واستلهامها جمالياً من خلال الخط المستقيم الذي يكون المربع والدائرة والمـــثمن والمســـدس والأشـــكال النجمية الهندسية في سباق متواصل مع الزمن في تأكيد

ونشـــر هـــذه الأشـــكال الهندســـية وإخضاعها لنظم رياضية محكمة لتنتشر وتغطي أغلب الأعمـــال الإبداعية لتكون بمثابة تفكر وتدبر في الكون المحيط ونظمه الرياضية من خلال الانتقال من وحدة هندسية إلي أخرى في تسلسل لا ينتهي بانتهاء الإطار إذا كان عملاً فنياً استخداميًا، أو بانتهاء الشكل المعماري إذا كان يغطي جدران العمارة في دقة متناهية.

ومن هنا أصبح النظام في الكون بمثابة هدف كبير يسعي الفنان لتحقيقه من خلال إبداعـــه، وهـــنا مكمـــن الصعوبة، ولكن الفنان قد حل هذه المعادلة الصعبة باستلهامه هذا النظام في الكون بشكل مبتكر – لم يسبقه إليه أي فنان في أي حضارة سابقة – ضمنه في معظـــم أعمالـــه الفـــنية، فجاءت هذه الأعمال مختزنة لطاقة هندسية كونية تشع منها عند رؤيـــتها خاصـــة العناصـــر المعماريـــة الكبري وما تحتويه من نظم هندسية محكمة وفق حســـابات رياضـــية متقنة تبوح للمتلقي أو المتذوق لها بالاتزان والعظمة والجلال والهيبة علي سبيل المثال لا الحصر مسجد السلطان حسن بالقاهرة – مسجد السليمانية باستانبول– مســـجد ســـنان باشـــا،وما ينطبق علي العمارة من إحكام هندسي يوحي بجلالها وعظمتها واتـــزانها ينطـــبق أيضاً علي أصغر وحدة في أي تصميم هندسي ولتكن مثلا وحدة المربع أوالدائـــرة ومـــا يوجـــد لها من انتظام هندسي محكم يتجلي في تكراراتها من خلال نظام الـــتراكب الهندســـي، أو نظـــام حســـاب الفراغ مع الشكل أو ما يسمي في القيم التشكيلية المعاصـــرة بحساب نظام الشكل مع الأرضية ، حتي وصل في الفن الإسلامي إلي أقصي درجـــة مـــن درجات الإحكام وتحقيق هذا النظام من خلال الوصول إلي أعلي مستوي من الأداء المـــنظم الـــذي لا مجـــال فيه لأي ذرة من العشوائية أو الخلل، وكأنه يحاكي النظام الكونـــي الذي لا مجال فيه أيضا لأي ذرة من العشوائية أو الخلل وهذا يذكرنا بقوله تعالي:

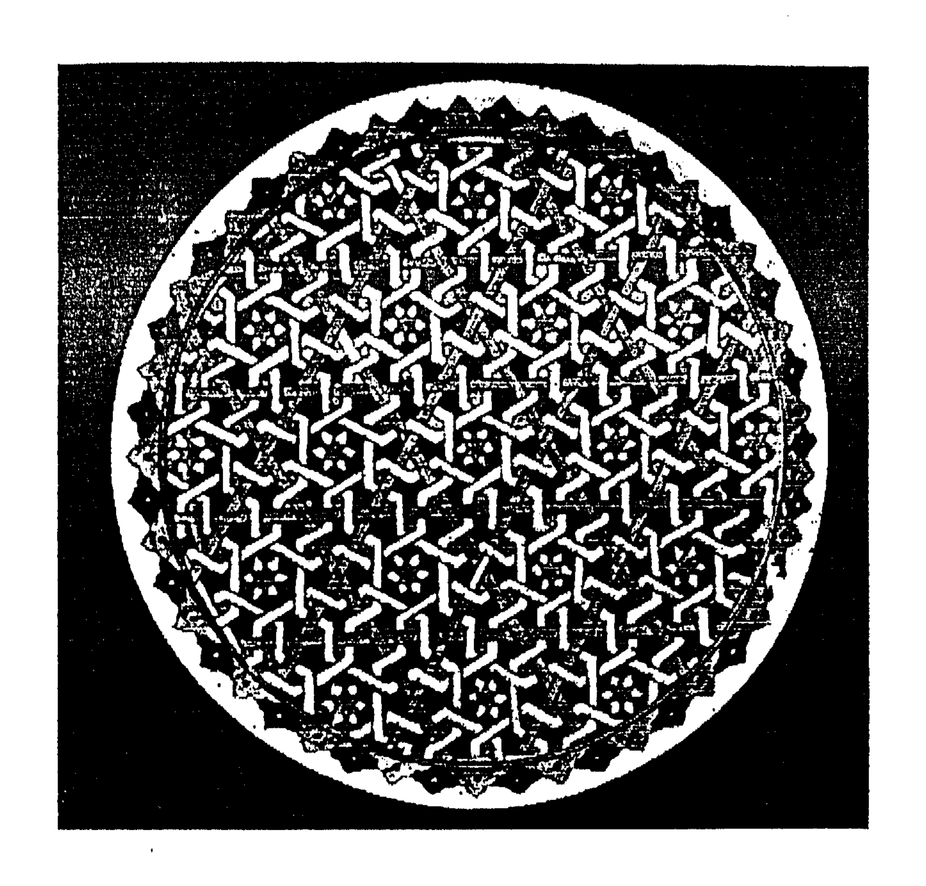
[إنا كل شيء خلقناه بقدر وما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر](١).

[فارجع البصر هل تري من فطور ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئًا وهو حسير](٢).

---

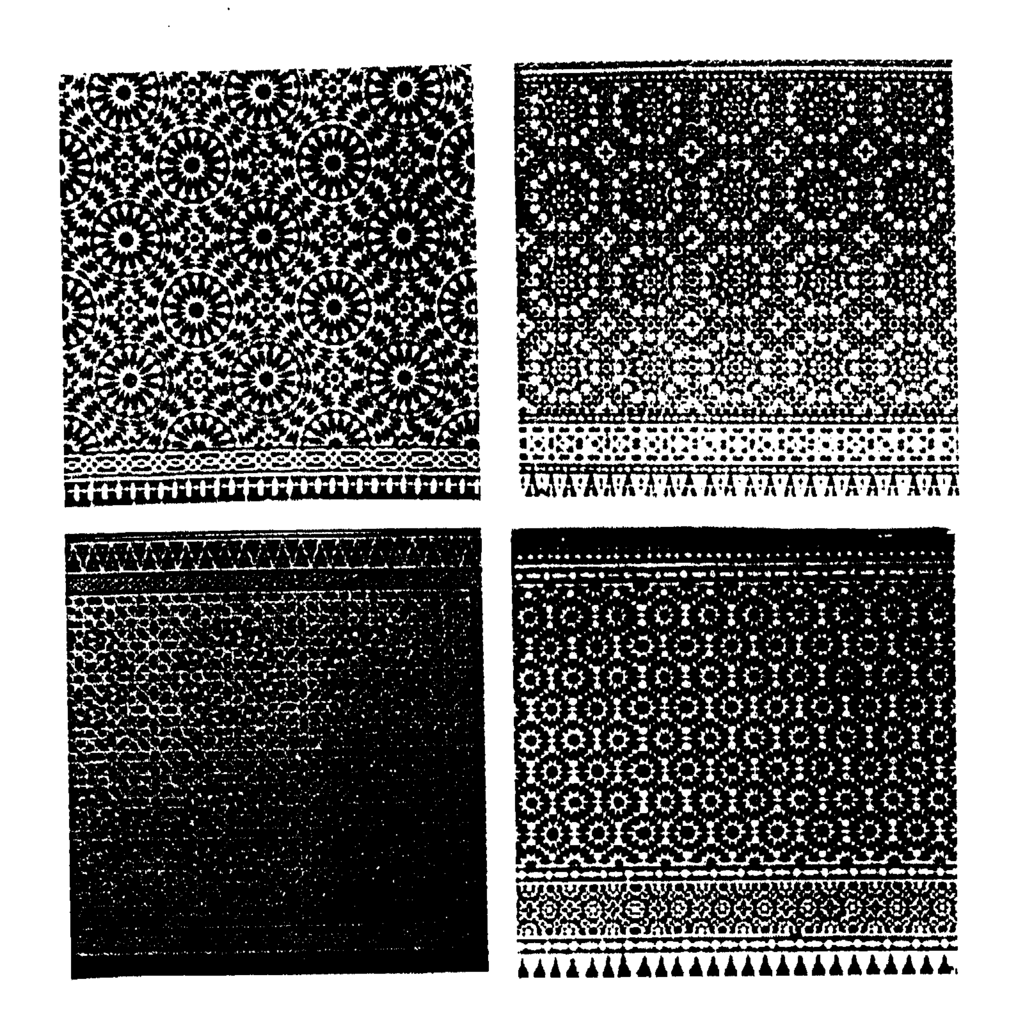
(١) سورة القمر: الآيتان ٤٩، ٥٠.

(٢) سورة تبارك: الآيتان ٣، ٤.



شكل (٧٠)

طبق من الخزف الملون يقوم الأساس الهندسي له على شبكية من المسدسات – يمثل نسقاً من التناسب والاتزان كقيم مصاحبة للنظام الهندسي كما تحمل كل وحدة حركة كامنة داخل إطار الطبق مما يوحي باستمرارها خارج الإطار.



شكل (٧١)

أشكال هندسية نجمية متنوعة منفذة من الموزاييك على الجدران تؤكد الديناميكية فى النظام الهندسى حيث رصت أفقياً ورأسياً بنظام متعاقب الألوان، حيث تبدو وكأنها مائجة بالحركة بسبب تقارب الأشكال ذات المقطع الدائرة المركزى وحِدّة ألوانها، وتكراراتها اللانهائية فتبدو وكأنها تدور حول نفسها

وكأن هذه الطاقة المنظمة الخلاقة المتقنة اكتسبت أو استمدت من الفكر الإسلامي الذي يعلي من شأن الإتقان والإحسان. " إن **الله** يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه".

فجـاءت فـي ظل الإسلام كفكر ثقافي صياغات هندسية محكمة ومتقنة وتخضع لـنظام أو نظم تستلهم نظم الكون والطبيعة من خلال تحليل وتركيب قوانينها وتحويلها إلي أشـكال هندسـية بسيطة ومعقدة في آن واحد، بسيطة في حد ذاتها كوحدة هندسية مفردة، ومعقـدة تجتذب التفكير العميق في حل معادلاتها الرياضية وهي مجتمعة في تكوين محكم إلـي جانب بعضها البعض وكأنها في بساطتها بساطة السهل الممتنع في آن واحد. فجاءت كصياغة جمالية جديدة لنظم الكون وقوانينه الكبري.

وتحضـرني كـلمة " بول كلي " المصور المعاصر الذي استلهم الفنون الإسلامية فـي أعماله الفنية حيث يقول: " إنى تعلمتمن خلال الفن الإسلامي جعل ما هو غير مرئي مرئياً – وقد عبرت لا عن مظاهر الواقع بل عن إيقاعاته الحقيقية وقوانينه ".

ويقـول جاسـتون فييت: مؤكدًا النزعة الهندسية في المنهـج الإسلامي الجمالي: "غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة، لايهتم أصلاً بنقل الحياة، إنما ترمي نزعته العامة إلي تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتي لا يبقي منها إلا خطوطها الهندسية "[1].

الديناميكية في النظام الهندسي:

والـنظام الهندسي في الفن الإسلامي ينتج عنه قيمة جمالية توحي بها أشكاله وهي الديـناميكية الناتجة عن تنظيم الأشكال الهندسية المكونة من دوائر ومثلثات ومربعات، أو الناتجة عن تكرار جمالي لعنصر هندسي واحد أو أكثر في تصميمات متنوعة.

والديناميكية في النظام الهندسي تنشأ عن تتابع الحركة في التكوين من خلال نظام إيقاعي شامل محدد مسبقاً تتابع فيه حركة النظام الهندسي في انسياب متماثل أو متدرج أو متصاعد أو مركزي مما يثير الإحساس بالحركة ذات التأثير الديناميكي الكامن.

---

(١) جاستون فييت: مجلة المشرق، القاهرة، المجلد ٣٤، سنة ١٩٣٦، ص ١٨١، ٤٦٦.

والديـــناميكية فـــي الــنظام الهندســي تنشأ عن الإيقاع الناتج عن التنوع الشكلي للعناصـــر ومســاحاتها وأشــكالها وتــنظيم أوضاعها وتتابعها مما يوحي بتفاعل العناصر ديــناميكياً داخل الإطار العام. حتي وإن كانت ثابتة فإن هناك إحساساً بالحركة ينبعث منها وفــق قانون الحركة المشتركة Law of Commen movement حيث يقرر هذا القانون " أن العناصـــر البصـــرية تميل إلي أن تتجمع لتكون كلاً حين تتحرك في آن واحد وبنمط واحد "(١).

٦ - النفاذ من خلال الواقع إلي ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن الإسلامي:

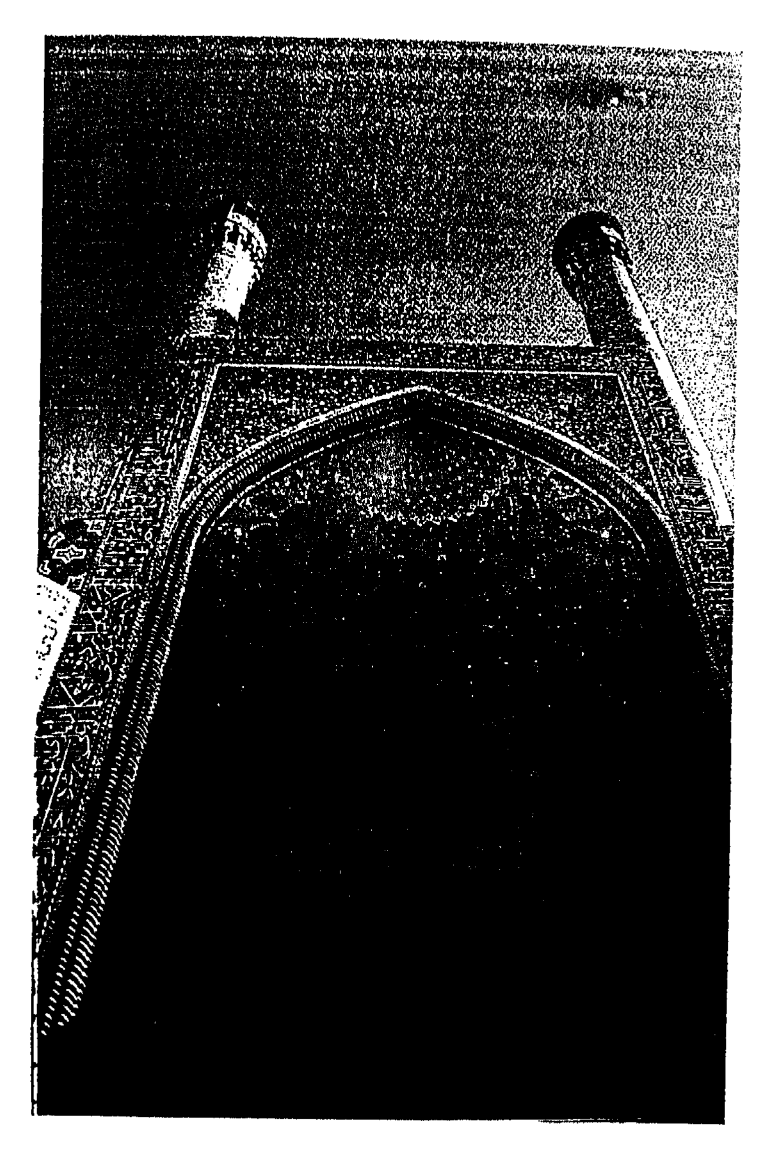
إن الواقـــع دائماً في كل مكان وزمان شاهد علي ما وراءه وعند التحليل الجمالي لــلفن الإســـلامي كـــأحد المظاهر الجمالية لهذا الواقع، يقدم لنا أبعاداً من الخبرة الجمالية المطلقة، تتجاوز مناهج البحث العلمي الجمالية وتتجاوز المناهج الوضعية إلي مناهج أكثر روحيـــة وصـــلة أقدر علي الوصول إلي الحقيقة الجمالية، ولا يعني ذلك التقليل من شأن الطـــرق الأخـــرى للوصـــول إلي الحقيقة، ولكن هذه الطرق لها مجالات أخري في العلوم والفـــنون والآداب، ولابد أن تسير كل المناهج العقلية في توافق واتساق دون طغيان أحدها عـــلي الآخـــر وذلـــك حتي لا يشعر الإنسان باغترابه عن ذاته وعن الكون وعما وراءه، فالإنســـان مـــزيج مكون من الجسد والعقل والروح يقول الفارابي: " إن الموجود الأول لا يشـــبه أي موجـــود آخر فلا يمكن أن يكون ثمة شيء مثله حتي يكون شريكاً له، وبما أن الموجـــود الأول لا يشـــبهه شيء من الموجودات كان كل ما فيه خاصاً به وحده، وبما أنه تعالي لا يشبه أي موجود آخر فلا يمكن للموجودات الأخري أن تدركه "(٢).

إن مفهـــوم الوحدانيـــة فـــي الفكر الإسلامي هو التوحيد المطلق المنزه عن الواقع المباشـــر للوصول إلي ما وراءه (الجوهر الحق) وصولاً روحياً، يتجاوز العرض الزائل النسبي المتغير، ولا عجب أن يحدث ذلك في الفن، وقد حدث بالفعل في الصلاة فهي صلة بين العبد النسبي وبين **الله** الحق المطلق العلى المنزه.

---

(١) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ط١ ، بدون تاريـــخ ص ٢١٦.

(٢) الموسوي: من الكندي إلي ابن رشد، ص ٩٥.



شكل (٧٢)

واجهـــة مســـجد شـــاه فـــى أصفهان – إيران – من السيراميك التركواز والأزرق السماوى والكـــتابات القرآنـــية تحـــيط بالواجهـــة فـــى شريط كتابى يمثل بروازا للعقد الكبير المغطى بالمقرنصـــات الـــتى تتجمع فى نقطة أعلى قمة العقد مكونة منظومة تجريدية جمالية ويحيط بالواجهـــة مئذنتان تغطى بدن كل منهما كتابات بالخط الكوفى لعبارات (لا إله إلا الله محمد رســـول الله) مما يحدث إيقاعاً بصرياً بين نوعى الخط فى عناصر الواجهة ، لقد اتخذ الفنان المسلم منهج التجريد للنفاذ من خلاله إلى جوهر الحقيقة المطلقة فكان المنهج التجريدى بمثابة رمز لتجريد التجريد، وليس لتجريد الواقع كما هو الحال فى الفن الآن.

نفس هذه الصلة تحققت عندما قال **الله** الحق تعالي : [**ونحن أقرب إليه من حبل الوريد**][1] وعندما قال الحق أيضا: [**وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان فليستجيبوا لي وليؤمنوا بي لعلهم يرشدون**][2].

والإنسـان المؤمن يـدرك حينئذ أن **الله** الذي ليس كمثله شيء والذي لا يمكن إدراكه بالحواس رغم كل ذلك إلا أنه أقرب من حبل الوريد أدرك ذلك ولكن عن طريق الروح التي هي من أمر **الله**: [**ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا**][3].

الروح هنا منفذ من المنافذ الهامة جدًا التى لا يمكن إغفالها لم يستطع العلماء والمفكرون حتي الآن إدراك كنهها ولكنهم استطاعوا إدراك آثارها وأقل أثر من هذه الآثار " وجود الحياة مع وجود الروح " " وفقد الحياة مع فقد الروح " وأعلي أثر من آثارها هو إدراك جمال وجلال وعظمة وخشية " **الله** " في الصلاة، وعند تلاوة القرآن، في الحج، في أي موقف بين العبد الفاني والحق الخالد المطلق، موقف خشية **لله** " عينان لا تمسهما النار: عين بكت من خشية **الله**، وعين باتت تحرس في سبيل **الله** " الحديث عن الرسول صلي **الله** عليه وسلم.

فما الذي جعل العين تبكي من خشية **الله** إلا إحساس الروح **بالله** في موقف خشية من **الله** حب **لله**، حب في **الله** ، رجاء تضرع حتي عند الإحساس بالجمال ولأول وهلة ودون تفكير مسبق يقول الإنسان عند شعوره بالجمال أو عند رؤية أي مظهر من مظاهر الجمال " **الله** " يشترك في ذلك المسلم مع غيره، فالإنسان بالفطرة يسعد وينشرح برؤية الجمال وتذوقه حتي الكافر والملحد عند رؤية الجمال يقول " **الله** ".

---

(١) سورة ق: الآية ١٦.

(٢) سورة البقرة: الآية ١٨٦.

(٣) سورة الإسراء الآية ٨٥.

ولأن الجمال سمة من سمات الحق تعالي " **الله** جميل يحب الجمال " لأن الجمال صـــفة أضـــفاها **الله** علي مخلوقاته [**إنـا جعلنـا ما علي الأرض زينـة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملا**][1] [**وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظًا**][2].

إنا زينا السماء الدنيا بزينـة الكواكب][3] [**ولقـد زيـنـا السماء الدنيـا بمصابيح وجعلناها رجومًا للشياطين**][4] [**ولقـد جعلنـا في السماء بـروجا وزيـنـاها للناظرين**][5] [**أفلم ينظروا إلي السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها**][6] حتي الحيوان جعله **الله** زينة وجمالاً بالإضافة إلي منافعه الأخري [**والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة**][7]. [**ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون**][8].

حـــتي المال والولد جعله **الله** زينة الدنيا للإنسان [**المال والبنون زينة الحياة الدنيا**][9].

فما الذي يجعلنا نشعر بهذا الجمال ونتذوقه ونستشعره وننجذب إلي الشيء الجميل ونقول " **الله** " وما علاقة هذا الانجذاب بلفظ الجلالة " **الله** "؟ ألا يمكن أن يكون ذلك نفاذ من خلال الواقع الجميل المزين الحس إلي ما وراء خلقه بهذه الصورة الجميلة؟

ألا تلخص كلمة " **الله** " وحدها هذا النفاذ من الواقع إلي ما وراءه. إن هذه الكلمة المفردة بالإضافة إلى تعبيرها عن الخالق العظيم فإنها توحى بمعان روحيـــة أكثر اتساعاً

---

(١) سورة الكهف: الآية ٧.

(٢) سورة فصلت: الآية ١٢.

(٣) سورة الصافات: الآية ٦.

(٤) سورة الملك: الآية ٥.

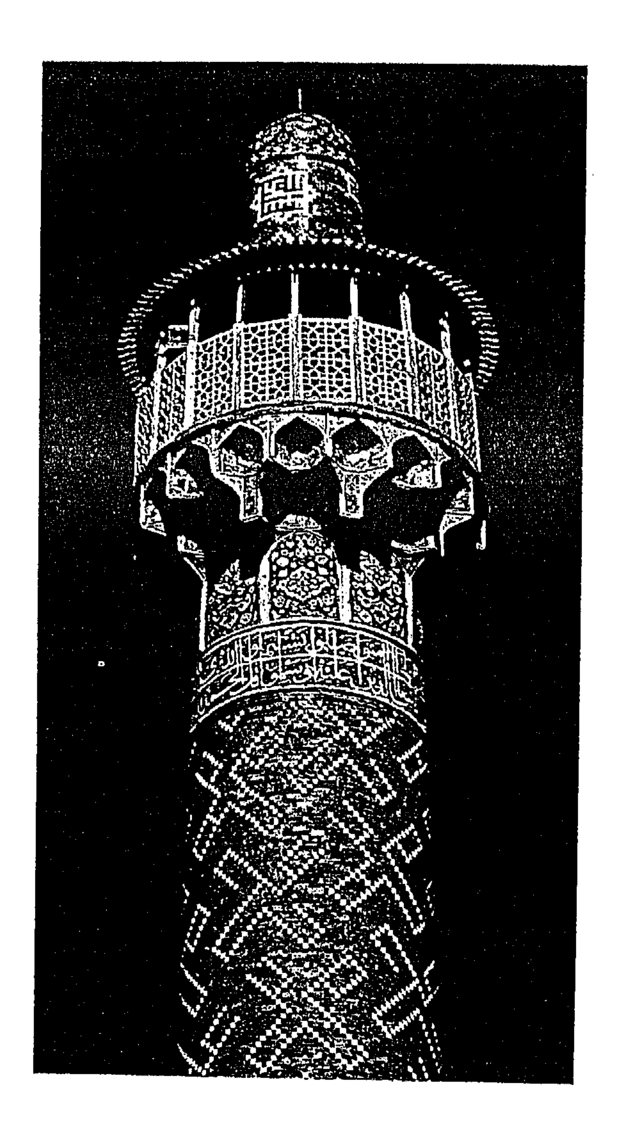
(٥) سورة الحجر: الآية ١٦.

(٦) سورة ق: الآية ٦.

(٧) سورة النحل: الآية ٨.

(٨) سورة النحل: الآية ٦.

(٩) سورة الكهف: الآية ٤٦.



شكل (٧٣)

جزء تفصيلى من مئذنة مسجد شاه يلتف حول بدن المئذنة العلوى شريط كتابي نصه (إن الله وملائكته يصلــون على النبى يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما) إلى آخر الآية ثم يلى ذلك كلمة (محمد) و(على) كوحدة تصميم متكررة فى منظومات لتغطى المئذنة بالكامل بخامة القاشانى الأزرق والتركواز. تقول سرية صدقى"إن التجريد الإسلامى مصدره روحانى كونى يتخطى الزائل إلى الأبدى".

مــن شــكلها الــلغوي أو معناها اللفظي فهي بمثابة معنى تتسع لتشمل الكون وما وراءه معاً والكون ومخلوقاته كمظهر من مظاهر الجمال في إبداع الحق الخالق الواحد.

وعــن الــنفاد من خلال الواقع إلي ما وراءه، فإن الفنان يتجاوز الحد الفاصل بين الــباطن والظاهــر، بين المطلــق وتجلياته في الخلق " تماما كما يتم ذلك فى الصلاة وما تحدثــه من صلة بين الحق المطلق والمحــدود النسبي " من خلال بناء فني عقلي يخضع لــنظم رياضية ونظم هندسية محكمة استخلصها الفنان المسلم من الأسس المحكمة المنظمة لــلكون مــن خلال اختراق صفات الوجود الظاهرة إلي النظم الهندسية الخاضعة للمنطق الرياضي والتي تنظم حركة الكون.

هــذه الصلة المستخلصة مما وراء الواقع هي نظم كلية يمكن القول أيضاً أنها نظم كونيــة تجــرد الواقع من متعدداته الظاهرة للوصول إلي جوهره الكامن، أو معني حقيقته المطلقة الكلية.

ويذكــر زكي نجيب محمود: " إن النظر في الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس إلي جانب الجوهر الباطن، فيدرك ذلك الجوهر بحدس مباشر يمزج ذاته في ذاته مزجاً يلغي معه فردية الفرد ليصبح قطرة من الخضم الكوني العظيم "[١].

لذلــك اتخــذ الفنان المسلم – منهج التجريد الإسلامي للتجرد من الغلاف المادي للــنفاذ مــن خلاله إلي جوهر الحقيقة المطلقة، فكان المنهج التجريدي بمثابة رمز لتجريد المعني المجرد أو تجريد التجريد للوصول إلي وحدة الوجود.

وللتعبير عن وحدة الوجود يخترق الفنان كل ما هو حسي وعرضي للوصول إلي أعمــاق هذا الحس أو إلي الهيكل المكون لنسيجه الأساسي الكلي الموحد الذي تشترك فيه كل الموجودات.

والوســيلة المثلي للنفاذ من خلال الواقع المحسوس إلي ما وراءه هي " البصيرة " وهــي الحاسة الموجودة عند الإنسان والتي تميزه عن غيره من الموجودات والتي يستطيع مــن خلالها الوصول إلي أقصي درجات الحقيقة وأبعدها عن الحس المباشر، كما أكد ذلك

---

(١) زكي نجيب محمود: الشرق الفنان، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٣.

الغـزالي فقـال: " إن البصـيرة هي نور يظهر في القلب عند تطهره وتزكيته من صفاته المذمومة "(١).

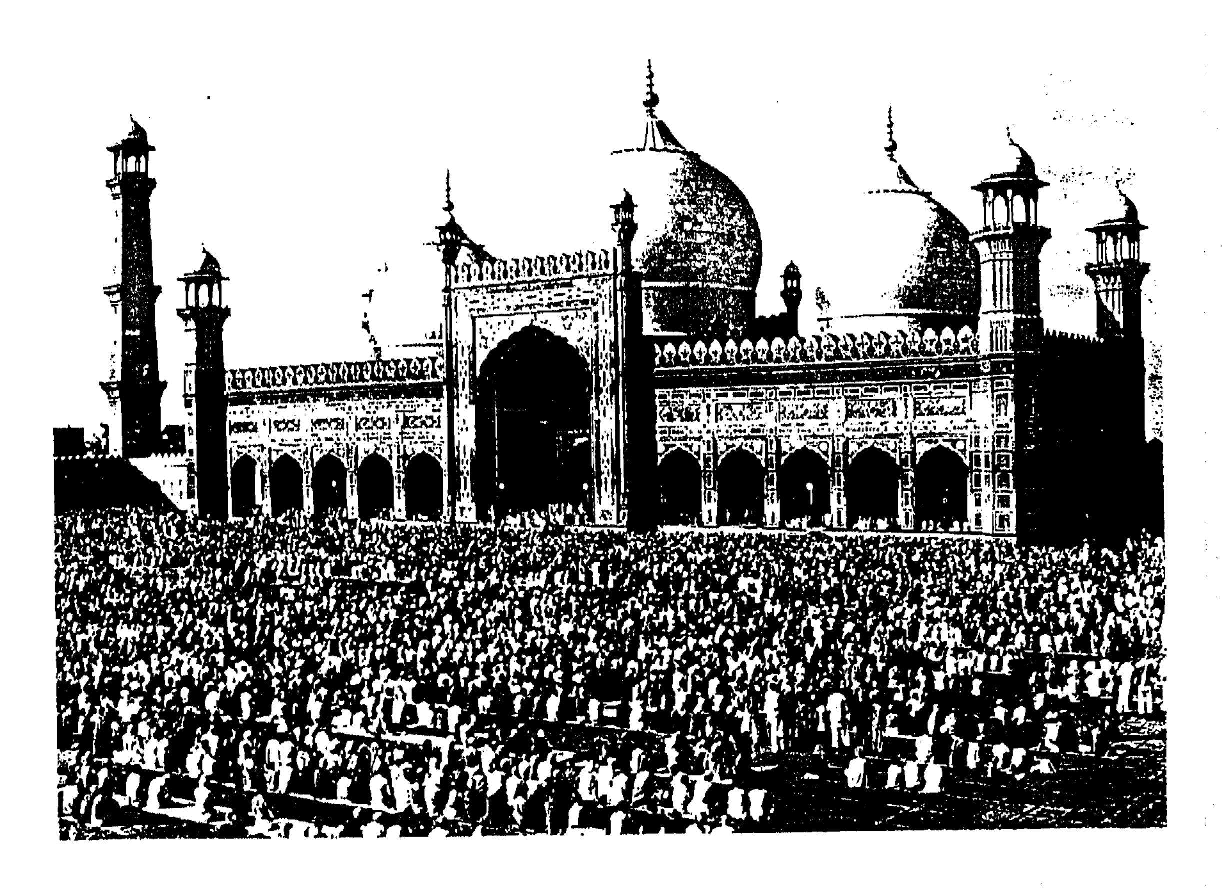
وبقـدر نفـاذ البصيرة، وقدرتها علي اجتياز الواقع للوصول إلي ما وراءه، بقدر ارتقـاء الـروح فـي مراتب متدرجة متصاعدة وبقدر انعكاس ذلك في قوة الإبداع وشدته وإشـراقه، ويمكـن القـول أن الفـنان المسـلم قد استخدم البصيرة كأحد المنافذ الرئيسية للوصـول إلي معني المطلق ولا يعني ذلك اعتماد الفنان المسلم علي الروح فقط بل كانت دائما النزعة الروحية مصاحبة ومتوازنة مع النزعة العقلية، وفي هذا قمة التوازن العقلي والنفسـي، فالإنسـان ليـس عقـلاً فقط أو جسمًا فقط أو روحًا فقط بل هو وحدة بين العقل والجسم والروح ومزيج من كل منهم.

فجاء الحس الروحي ممزوجًا بالحس العقلي في توافق وانسجام تام، وانعكس ذلك فـي اهـتمام الفـنان المسـلم بالنسبة العددية الرياضية في أعماله الفنية التي استمدها من الطـبيعة والكون ومن دراساته للفلك والرياضيات والهندسة، فجاءت نظمه الهندسية تعكس دراسـاته العقـلية المتعمقة المدركة جيدًا للنظم الرياضية والنسب العددية التي تحققت في أعمالـه الفـنية فجاءت تعبيراً عن النسبة والتناسب كقانون كوني جمالي رياضي في نفس الوقـت، كمـا جاءت تعبيراً عن نظم هندسية جمالية في العمارة و التصميم وتنظيم خطي انعكـس فـي كافـة المجـالات الفنية كما عكس العلاقات المتوافقة والمتناسبة بين الجزء والكـل، والاتزان، والرؤية العقلية والمنهج الرياضي المحكم الذي سار جنباً إلي جنب مع الـنزعة الـروحية أو إذا جاز التعبير مع المنهج الروحي المقنن والمحكم أيضاً من خلال البصيرة النافذة.

فجـاءت أعماله معبرة عن نزعة عقلية ممزوجة بتجليات روحية في توازن دقيق يذكـر بهـذا الـتوازن المـنعكس فـي التصـميمات الهندسية المتضافرة والمنسوجة مع التصـميمات الليـنة السلسة المنسابة في هدوء بين ثنايا الهندسيات الحادة تخفف من حدتها تارة وتتوحد معها تارة أخري، ولتجعل كل متذوق يسبح من خلالها في تأملات عميقة كلٌ حسب مرتبته في نفاذ بصيرته. وكلٌ حسب عمق الحس الروحي لديه.

---

(١) الإمام أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، جـ١، القاهرة، دار الفجر، ١٩٩٧، ص ٦٥.



(شكل ٧٤)

مسجد لاهور فى الهند وكم هائل من المصلين المسلمين الهنود.

جــاءت أعمال الفنان المسلم معبرة عن نزعة عقلية هندسية معمارية ممزوجة بتجليات روحية فى توازن دقيق بين العقلى والروحى يستشعره المتذوق بقدر نفاذ بصيرته .

يقــول أندريه باكار: " تقضى تعاليم الإسلام أنه ما من شىء دائم، ولكن هناك لحظات من البقاء والبرهان على وجود الله الخالق هو تغير كل ما عداه ".

ولا عجــب أن تــنعكس هذه المفاهيم الروحية العميقة عما وراء الواقع المحسوس المباشــر فى الفــن الإســلامى، ولا عجب أن يحاول الفنان المسلم المؤمن المتصل **بالله** يوميــاً خمس مرات فى الصلوات الخمس أو يزيد لا عجب أن يحاول التعبير عن ذلك من خــلال الفن، وأن يعبر عن إحساسه بالجوهر المطلق المجرد عن الشىء من خلال التجريد فى الفــن وليــس هذا التجريد تجريد الطبيعة أصلاً بل تجريد التجريد، أو إذا صح التعبير تجريد التنزيه أو كما يقول سمير الصايغ: "فن التوحيد لا فن التجريد"[1].

ويؤكــد هــذه الرؤية قول سرية صدقى: " إن التجريد فى الفن الإسلامى مصدره روحــانى كــونى يتخطى الزائل إلى الأبدى وهو بذلك يجمع بين النظرة العلمية والقوانين الرياضية والمادية وبين الرؤية الروحانية للشرق الإسلامى "[2].

ويتشــابه رأى بريون مع رؤية سرية صدقى فيقول: " إن الفنان عندما كان يسعى إلى التعــبير عن المعانى الإلهية والروحانية كان يلجأ إلى التجريد، وهذا ما حدث فعلا فى الفن الإسلامى حيث عبر دائماً بصورة غير تمثيلية عن معانى المطلق المتعالى "[3].

فالفــنان المسلم يحاول تجاوز الواقع الزائل إلى ما وراءه ليعبر عن معنى الأبدى الخــالد، وربمــا تحقق له ذلك من خلال البعد الخامس الذى اكتشفه الفنان المعاصر " عمر الــنجدى " ويطــلق عليه " البعد الروحى "، بمعنى الاتساع، وله شقان: شق فكرى وشق تشــكيلى وظيفى يؤكد انتشار الأشكال المحيطة بالشكل الأصلى فى ديمومة حركة الخطوط فى فــراغ المساحة المرسوم عليها والتى تحتل مكان أو فراغ الزمن، إن كان العمل الفنى مجسماً ويتمثل فى صيرورة اللانهائية "[4].

---

(١) سمير الصايغ : الفن الإسلامى، مرجع سابق ، ص ٦١

(٢) سرية صدقى : جماليات الفن الإسلامى، بحث مقدم فى بينالى القاهرة الدولى الرابع ١٩٩٢، ص ٣.

(3) Brion: Art Abstract , Albin Michel, Paris , 1956, P. 25.

(٤) عمــر النجدى: البعد الخامس ظاهرة كونية قابلة للقياس، بحث منشور ضمن أبحاث إشكالية التحيز (الفن والعمارة) ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، ١٤١٧ هــ - ١٩٩٨ م، ص ٥٤.

وعلى ذلك يمكن اعتبار الفنون الإسلامية فى مجملها عالم من الدلالات المتنوعة المعبرة عن معنى الحقيقة المطلقة المنعكسة فى النظام الكونى، والمحملة بالكثير من الطاقة الروحية الكامنة التى تتجلى للمتذوق والمتلقى والفنان.

والتى جاءت نفاذاً من خلال الواقع إلى ما وراءه ممثلة مرحلة اجتياز بالتعبير الفنى من الواقع إلى واقع جمالى جديد ومبتكر يخضع لقواعد المنطق العقلى الرياضى الهندسى،فى إيجاد تكوينات جمالية تعكس نظماً فنية مستمدة من النظم الكونية التى تنظم حركة الكون وتشملها وتحتويها " كالحركة الكامنة " فى كل مظاهر الكون والتى تأكدت فى الفن والعمارة والتصميمات الهندسية والنباتية والخطية و" النظام المحكم " فى الكون وانعكاسه فى نظم فنية، و" التكرار الإيقاعى " وتمثله فى شكل تكرارات فنية إيقاعية تشمل كل مجالات الفنون الإسلامية و" العلاقات المحكمة " بين الجزء والجزء وبين الجزء والكل، وهى ظاهرة جلية فى كل عناصر الفنون الإسلامية، و" قانون النمو المطرد المتصاعد " والذى ينعكس بوضوح فى أساليب التصميمات الهندسية والنباتية والخطية النامية والمتكررة والمنتشرة على جميع الأسطح المادية، و" الوحدة والتنوع " فى كل مظاهر الكون وعناصره والتى تتحقق وتنعكس فى الفن الإسلامى على نطاق واسع جداً مكانى وزمانى وشكلى.

وتصبح هذه النظم الجمالية بمثابة الواقع الجمالى الجديد وتكون فى هذه الحالة استعارة مكنية أو استعارة مجازية نابعة من نظم الكون ومشبعة بها كاستشفاف واستخلاص لجوهر الوجود وصياغته فى معادلات تشكيلية جمالية.

٧ – الحركة المركزية فى الفن الإسلامى ومدلولها الفلسفى :

المركزية هى علاقة بين المركز والمحيط.

المركز هو الكل والمحيط هو الجزء.

المركز هو الممر والمحيط هو المستقر.

المركز هو البدىء والمنتهى، والمحيط هو ما بين البدىء والمنتهى.

المركــز هو المصدر الأول والمحيط هو عناصر الخلق اللانهائية المحدودة فى لا نهائيتها.

المركــز هــو معنى رمز المكان ورمز الكون الأبدى، والمحيط هو استمراره فى الزمان.

المركز هو قوة الدفع المركزية للحياة والكون والمحيط هو استمرارها.

المركــز هــو الحــركة الكــلية فى اللانهاء والمحيط هو الحركة الكونية الدائبة المستمرة المتناهية.

المركز هو صوت البدء والمحيط أصداؤه التى تحيطه ثم تعود إليه.

المركز هو الأبدى المطلق والمحيط مراتب متدرجة للوصول إليه.

المركز قيمة ثابتة خالدة والمحيط هو القيمة الجزئية الفانية.

المركــز دائــم ديمومـــة مطلقة فوق حدود الزمان والمكان والمحيط دائم ديمومة محدودة داخل إطار الزمان والمكان.

المركز هو الثابت بالدوام والمحيط هو الفعل المتحرك بالفناء.

المركــز مجــرد وغير محدد وثابت والمحيط صور صادرة عنه متحركة محددة متكررة.

المركز هو القوة المركزية والمحيط هو السعى الدائب إليه.

المركــز ليســت له حدود فهو وجود دائم غير محدود والمحيط هو وجود مؤقت محدود.

المركز هو الخاص الثابت والوجود هو العام المتغير.

المركــز هــو الكــلى الأول الواحد والمحيط هو الدائرة التى يتحرك فى إطارها الوجود المتنوع الجزئى.

الحركة المركزية :

إن المعانى الفكرية لهذا المصطلح تتسع لتتجاوز حدودها اللغوية لتظهر وتتأكد فى جميع أنواع الفن الإسلامى من خلال معان جامعة شاملة تعكس أبعاداً وجدانية وانفعالية وحسية ذات مستويات جمالية متدرجة وبعيدة جدا فى التدرج وقريبة جدا فى نفس الوقت، تنعكس فى العالم الروحى للأمة الإسلامية والعالم المادى لها والعالم الكونى أيضاً.

وأعلى هذه المستويات المركزية على الإطلاق هى " مركزية **الله** " فى الوجدان الروحى للأمة الإسلامية جميعها، كما تتحقق كذلك فى الضمير والوجدان الكونى لكل المخلوقات الكونية.

يذكر محمد قطب: " إن العقيدة حقيقة عميقة فى كيان الوجود فكل ما فى الوجود مهتد إلى **الله** سائر على هداه **[قال ربنا الذى أعطى كل شىء خلقه ثم هدى]** سورة طه: الآية ٩، وليست هذه حقيقة روحية فحسب تدركها الروح الواصلة المتصلة بضمير الوجود الشاعرة بوحدة الاتجاه ووحدة العبادة، إنما هى كذلك حقيقة علمية، فأى الأفلاك يجرى على مزاجه الخاص أى كائن من الكائنات لا يسير على الفطرة التى فطره **الله** عليها، وإنما عند **الله** تلتقى الحقائق كلها من كل زوايا الوجود "[١] .

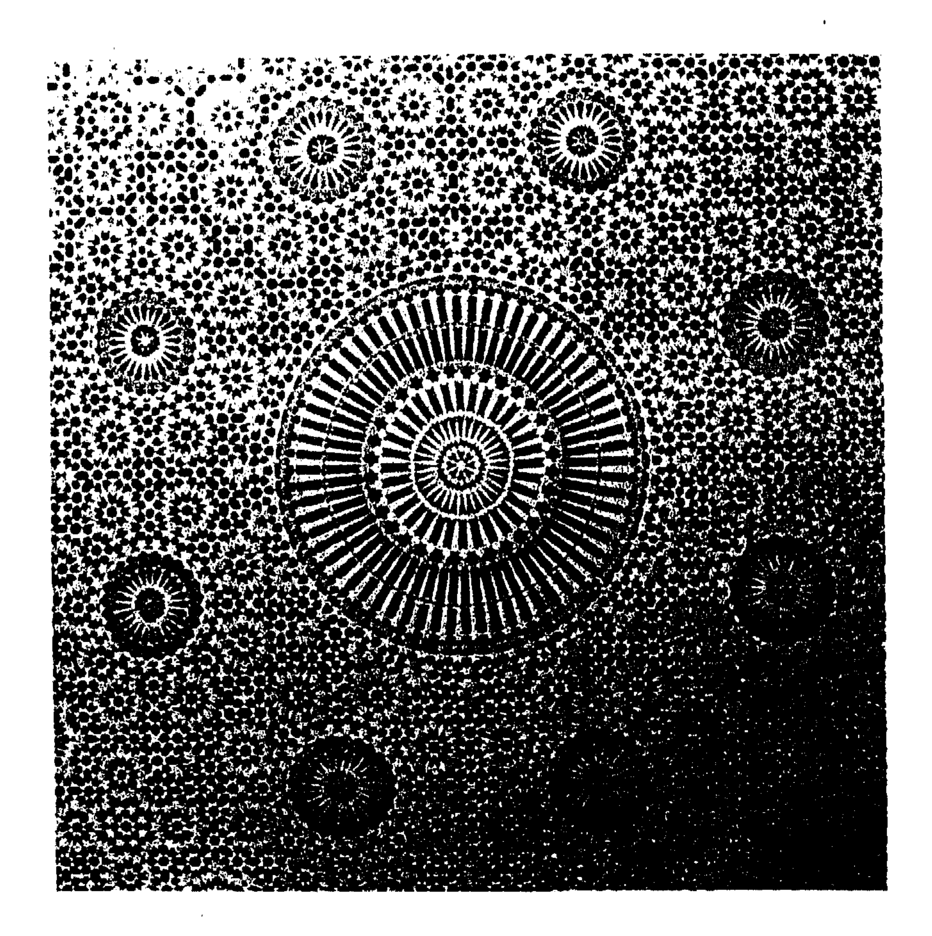
إذن فالاتجاه إلى " **الله** "يعتبر المركز الكونى الأول والحركة التى تتجمع عندها كافة الاتجاهات الإنسانية والكونية عامة، فكل ما على الأرض يتجه إلى **الله** فى تسبيح عميق وصلاة خاصة، ربما لا يدركها الإنسان ولا يفقه كنهها [**وإن من شىء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم**][٢] حتى الحجر الأصم [**وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار ، وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء ، وإن منها لما يهبط من خشية الله وما الله بغافل عما تعملون**][٣] .

---

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامى، القاهرة ، دار الشروق، ص ص ١١٣ – ١١٤.

(٢) سورة الإسراء: الآية ٤٤ .

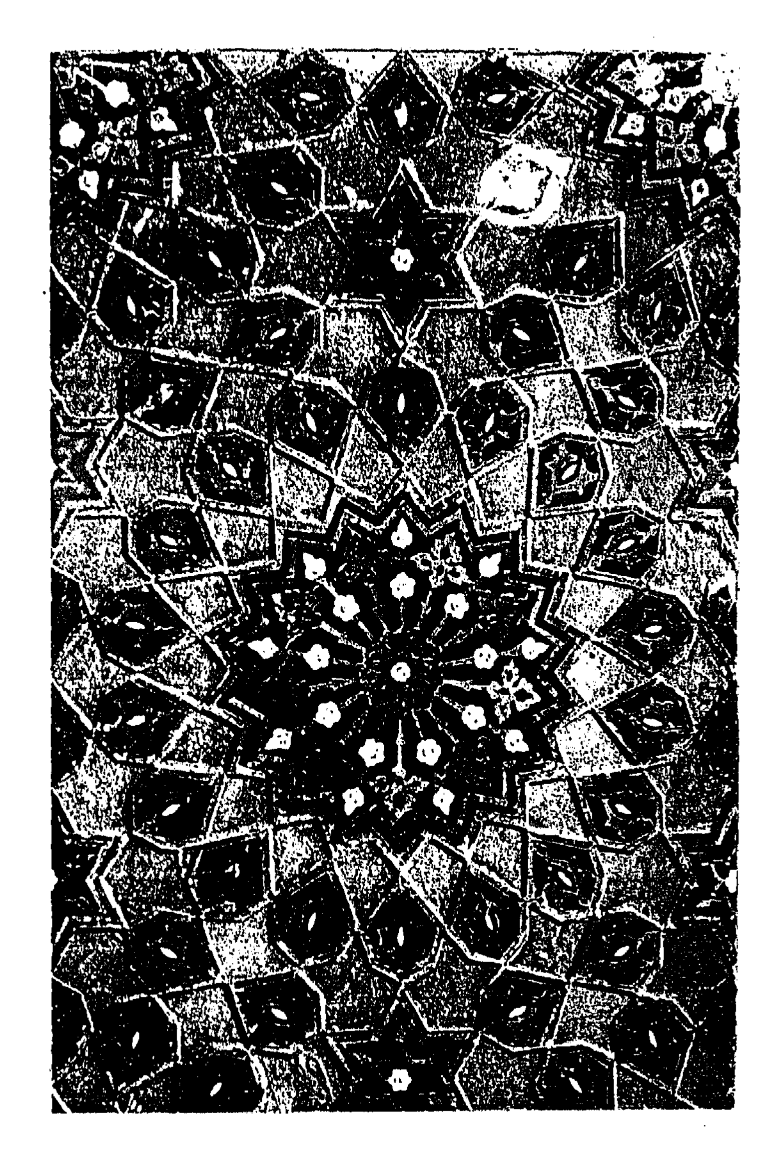
(٣) سورة البقرة: الآية ٧٤.



شكل (٧٥)

طبق من الأطباق النجمية ذي أربعة وستين ضلعاً تحيطه ثماني نجوم صغيرة فى حركة دائرية دينامية توحى بإيقاع مركزى موصول يوحد وظيفة الأجزاء داخل النسق الكلى.

يقول بشر فارس: " إن الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية التى نرى فيها الكون بما فيه يدور فى فلك واحد منشئه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد ".



شكل (٧٦)

جزء تفصيلي من حائط في مسجد عبد الله الأنصاري – افغانستان – هراة يمثل نجمة إشعاعية مركزية تضم تصميمات نباتية في تكوين نجمي مشع بالألوان الأزرق والفيرزوي والأبيض والسماوي على أرضية باللون الأصفر الفاتح

إذن فالحجـــر يهـــبط من خشية **الله** إذن للحجر إدراك ولكن من نوع مختلف عن الإنســـان ، حتى الجبل [**فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا**][1] إذا للجبل إدراك ولكـــنه من نوع مختلف أيضاً فعندما أدرك جلال " **الله** " فقد خواصه من الصلابة والصـــرحية والهيبة والشموخ أمام جلال **الله** ، حتى الحصى والرمل يسبح **لله** فقد كانت الـــرمال تســبح مأخوذة بترانيم داوود عليه السلام وكان يسمع صوت تسبيحها، كما سبح الحصـــى فى يـــد رســـول **الله** صـــلى **الله** عليه وسلم، النبـــات أيضا يتجـــه نحو **الله** بالعبـــادة [**والنجم والشجر يسجدان**][2] " والنجم ما لا ساق له من النبات والشجر ما له ســـاق "[3] .

وهكذا فإن مفهوم الحركة المركزية يمتد ليشمل كل الموجودات الكونية والإنسانية عـــلى حـــد ســـواء، قال أبو سليمان فى المقابسة السابعة والستون : " إن معقولنا من قولنا الـــبارى تعالى محرك الأشياء أنها تنحوه وتصعد إليه وتتشوقه وتفعل أفعالها بقدرته وتنفعل له لا أنه تقدس وعلا يوسم بما يوسم به أصناف ما تحرك أو يحرك "[4] .

وهـــو يؤكـــد أنـــنا عـــندما نقـــول أن **الله** الواحد هو محرك الأشياء أى أن هذه الموجـــودات تـــتحرك وتكتســـب حركـــتها من خلال الاتجاه إلى خالقها وبارئها وصعود أرواحهـــا وشـــوقها إليه، وليس معنى أن البارئ محرك الأشياء أن يوصف بما توصف به الأشياء المُتَحَرِكَة أو المُحَرِّكَة فهو متنزه عن ذلك ليس كمثله شىء .

وقـــال يـــحيى بن عدى شيخ أبو حيان التوحيدى: " الحركة واحدة لكنها توجد فى مواد كثيرة ومحال مختلفة وبحسب ذلك تولى أسماء مختلفة "[5] .

---

(١) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.

(٢) سورة الرحمن: الآية ٦.

(٣) جلال الدين المحلى، جلال الدين السيوطى: القرآن الكريم وبهامشه تفسير الإمامين الجليلين، بيروت ، دار المعرفة ، بدون تاريخ ، ص ٧٠٩.

(٤) أبو حيـــان التوحيدى : المقابســـات، تحقيق محمـــد توفيق حســـن، بيروت، دار الآداب، ص ٢٢٨.

(٥) أبو حيان التوحيدى: المرجع السابق ، ص ١٧١.

والحــركة المركزية الكونية فى المحسوسات لها بداية ونهاية وهى حركة متناهية محدودة تتوق إلى اللامتناهى اللا محدود.

إن الفنان المسلم عندما كان يقوم بعمل التصميمات كانت تسيطر عليه نظرة تأملية تســعى للكشــف عــن الجوهــر الكونى وكان يتطلع إلى **الله** الواحد فى سعيه وراء ذلك الجوهــر ليعكس تلك المعانى فى أعماله وتصميماته لتعكس بدورها قوانين جمالية مستمدة مــن القوانيــن الكونية النابعة من مركز واحد والمتجهة إلى مركز واحد فى حركة كونية شاملة.

يقــول بشر فارس : " إن الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية التى نرى فيها الكــون بما فيه يدور فى فلك واحد منشأه **الله** الأجل ومنتهاه الواحد الأحد وبعيد أن ينحدر الرقش (يقصد التصميمات الإسلامية) من بدوات العبث وإن زعم قوم من النقاد هذا فهو ثمــرة الــتوقان (يقصــد الاشتياق والتطلع) ثمرة منقاة وتوقان مذعان يختلج إلى هلع "، ويقــول فى موضــع آخــر: " على المؤمن أن يتوجه بكيانه إلى **الله فالله** مصدر جذبه وغاية سعيه فى آن واحد "(١) .

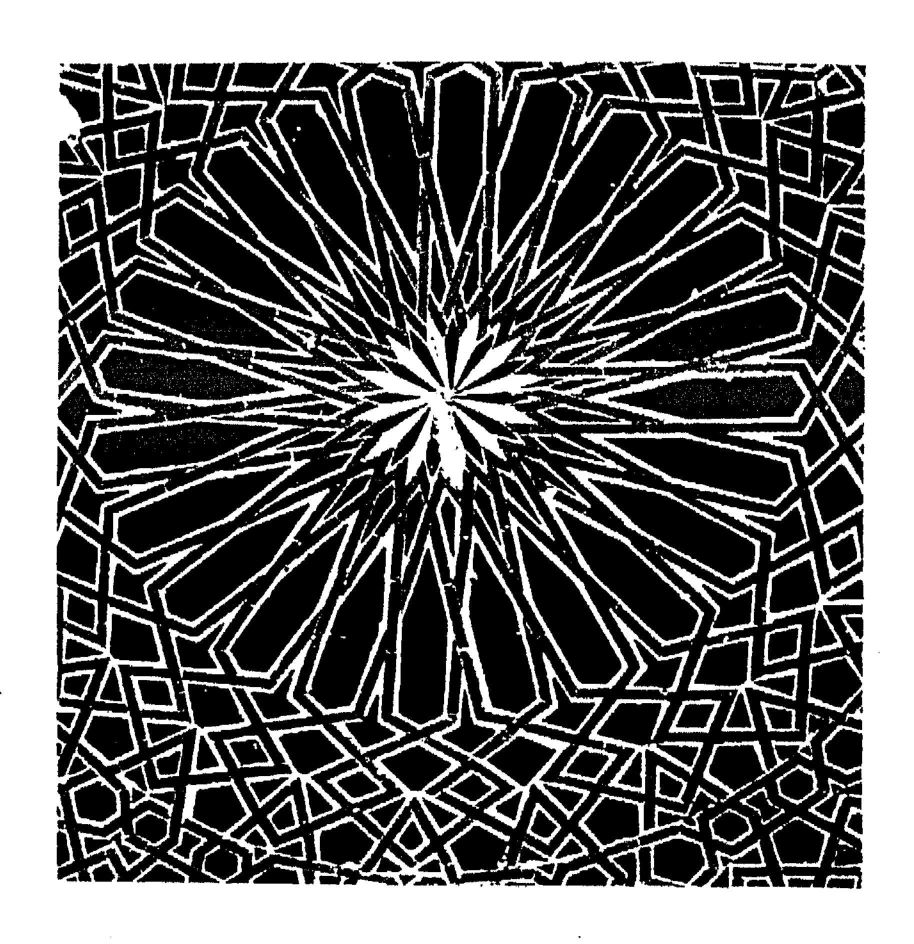
أمــا أوليج جرابار O. Grabar فيؤكد: " تخلق الأشكال فى الفكر الإسلامى من توالــدات شكل أولى واحد هو الأصل أى من تكرار وحدة شكل هندسى أساسى تماماً كما يــبدأ عــلم العــدد من الواحد، والشكل الهندسى يكشف شخصية وصفة العدد الذى يقابله والهندسة فى الفكر الإسلامى طريق معرفة لصيرورة الطبيعة والكون "(٢).

أمــا عفيــف بهنسى فيقول: " ترسم النجوم فى الرقش العربى على مقياس الدائرة واشــتقاقاً منها، وهى تحمل معان انطلاقاً من الدائرة القدسية كما أن تصوير النجمة يعتمد عــلى تصــوير الدائــرة، وتأويل ذلك أن الكواكب بمعانيها المختلفة إنما انبثقت عن الكون الــذى رمــز له بشكل دائرة ولذلك فإن الدائرة تبقى أحياناً محيطة بالنجمة أو هى تتصدر

---

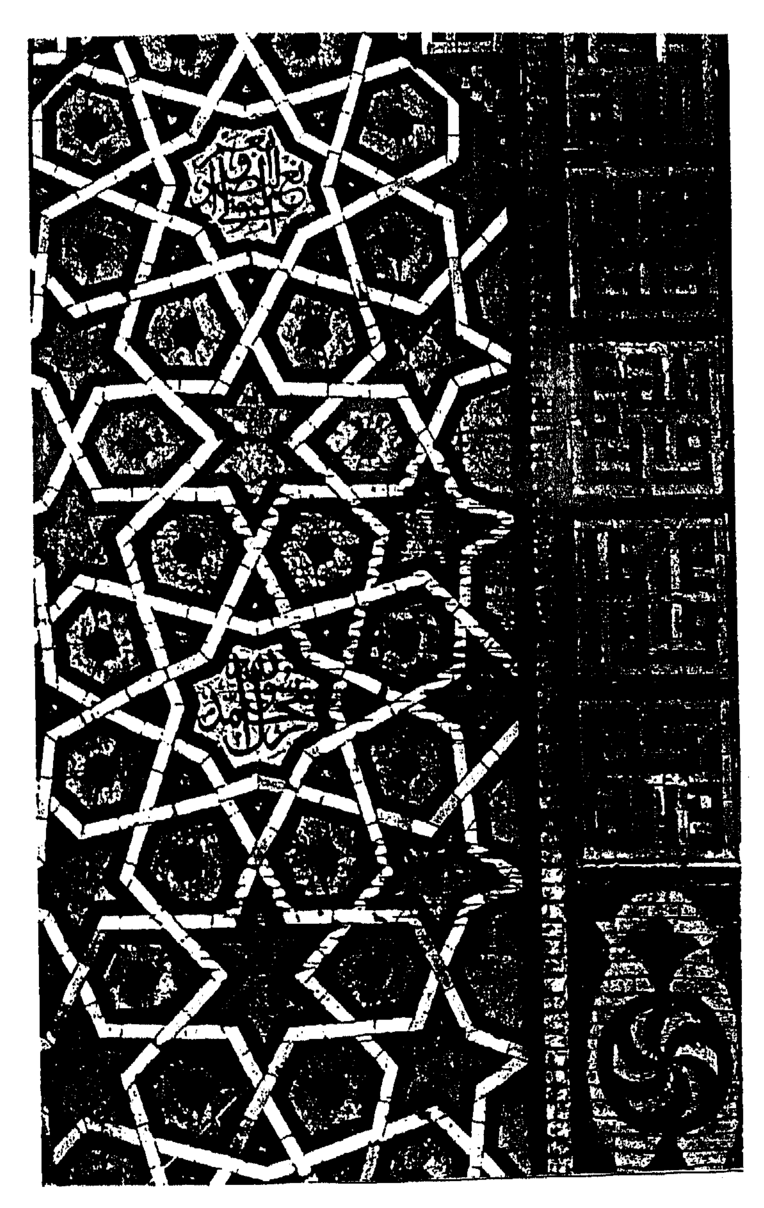
(١) بشــر فارس: سر الزخرفة الإسلامية ، القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسى للآثــار الشرقية، ١٩٥٢ ، ص ص ١٤ – ١٨.

(2) Hill & Grabber : Islamic Architecture and Its Decoration, London , 1964, P.113.



شكل (٧٧)

جزء تفصيلى من حائط يوضح الطبق النجمى ذى الأربعة والعشرين ضلعا باللون التركواز على أرضية سوداء، واللون الأسود على أرضية تركواز وأبيض يعكس معنى الانطلاق من المركز والتوالد والإشعاع من المركز والعودة إلى المركز.



شكل (٧٨)

حائط كامل فى مسجد الجمعة فى كرمان – يزد – إيران – مغطى بتصميمات لنجوم مركزية تحوى داخل مراكزها عبارات (نعم المولى ونعم النصير) (محمد رسول الله) باللون الأسود والأبيض على أرضية من الطوب مطعمة بنجوم صغيرة ودقيقة من التركواز.



شكل (٧٩)

جزء تفصيلى من حائط مسجد الجمعة نموذج منفذ بالآجر. يقول إبراهيم بيومى من كتاب الشفاء لابن سينا: " يوضح الشكل كيفية استخدام الهندسة فى الفن الإسلامى والعمارة للتعبير عن الفكرة الراسخة التى كانت فى مقدمة إنجازات ابن سينا الشامخة كمفكر انبثاق المتعدد من الواحد ورجوع الواحد إلى المتعدد ".

مركز النجمة ثم تصبح زهرة وللدائرة معان عند المسلمين الذين ابتكروا الصفر على شكل دائرة ، للدلالة على دورها التوليدى الكبير فى حساب الأرقام "[١] .

وتــنعكس الحــركة المركــزية كمدلول جمالى فى أغلب أعمال الفنون الإسلامية فتــنعكس فى كافــة المنتجات والأشكال ووحدات التصميم ففى العمارة فى باطن القبة وما يحويه من تصميمات تنطلق من مركز القبة إلى حوافها متدرجة فى أحجامها من المتناهى فى الصــغر إلى الأكبر فالأكبر،تنقل العين معها إلى أبعاد تتوالد فى اتساق إلى محيط القبة بنســب هندسية محكمة، لتعود مرة أخرى إلى مركز القبة، وكأنها تعكس رؤيتين متقابلتين فى نفــس الوقت، فتؤكد معنى الحركة المركزية المتجمعة إلى الداخل والممتدة إلى الخارج فتعكس معانى الانطلاق والتوالد والإشعاع من مركز واحد والعودة إلى مركز واحد.

يقــول ســمير الصايغ: " إن الفن الإسلامى ينمو من نقطة واحدة تتراكم بنظامية هندســية أو تــتكرر حســب نظام كلى وتصير خطاً والخط يصير مربعاً والمربع يصير مخمساً أو مسدساً أو مثمناً والمثمن يصير دائرة والدائرة محيط يدور حول نقطة هى نقطة البداية أو النقطة الأولى "[٢] .

ويذكــر معوض خليل: " إن النقطة هى المركز والمربع الذى يعتبر الشكل المثالى للاتــزان يوجــد علاقــة تكامل وتوازن مع النقطة المركز فالمربع الذى يتمثل فيه توازن النقيضــين: تــوازن الحيــاة والموت، وهو يمثل مسقط الكعبة المشرفة، فالمربع يكمن فى علاقــة أضلاعه بمركزه قوة فعالة وخلاقة غير محدودة الإمكانيات ومن هذه العلاقة يولد المضلع والدائرة التى تتوحد وتتماثل فيها العلاقة بين النقطة (المركز) وبين جميع أجزاء المحيــط إنــه الشــكل الــذى يرسمه المصلون فى تراصهم متجهين نحو الكعبة المركز، والدائرة تمثل النتيجة اللانهائية لتحولات المضلع والشكل الذى ينتهى إليه المربع إنها شكل نهائى فى كماله وعلاقاته وقانون إيقاعاته "[٣] .

---

(١) عفيف بهنسى : الفن الإسلامى ، سوريا، دار طلاس، ط ١، ١٩٨٦ ، ص ص ١٠١، ١٠٣.

(٢) سمير الصايغ: الفن الإسلامى، مرجع سابق ، ص ١١٨.

(٣) معــوض خــليل إبراهيم : تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية فى النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية، رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية التربية الفنية ، جامعة حلوان، ١٩٨٨، ص ٢٤.

وعلى هذا فإن الحركة المركزية التى تنعكس فى الظواهر الفنية المتمثلة فى الأشكال النجمية والتصميمات التى تتألف من علاقات جمالية بين المربع أو المثمن أو المسدس والدائرة، هذه الحركة المركزية لها أصول فكرية وجمالية تتصل بأبعاد مادية موجودة فعلا فى الكون والحركة الكونية العامة للموجودات، وأبعاد معنوية تتصل بأركان العبادة فى الإسلام (الصلاة، الحج) وأبعاد روحية أشمل وأعم وأبقى تتصل بالمركز الكونى الكبير الواحد المطلق [**فأينما تولوا فثم وجه الله**][1] [**ولله ما فى السموات وما فى الأرض وإلى الله ترجع الأمور**][2] .

إن التوجه إلى المحراب فى الصلاة من خلال صفوف المصلين التى تعتبر خطوطاً تمثل أجزاء من دوائر ضخمة مركزها جميعاً الكعبة فى مكة المكرمة ومكة هى بيت **الله** الحرام منذ آلاف السنين منذ إبراهيم أول إنسان فى العالم توصل إلى إدراك وجود **الله** بالفطرة.

والطواف حول الكعبة المركز فى الحج هو طواف فى فلك المعنى المطلق فى حركة دينامية مستمرة، أما فى الصلاة فهى حركة مركزية ستاتيكية ثابتة.

وفى علاقة توحد المربع أو المكعب الممثل للكعبة مع الدائرة الممثلة للمسلمين الملتفين حولها فى جميع أنحاء العالم، الدائرة التى تمثل نموذج الخلق المتحرك حول مركزه، وفى علاقة التوحد والالتفاف هذه يتجسد معنى وحدة الوجود.

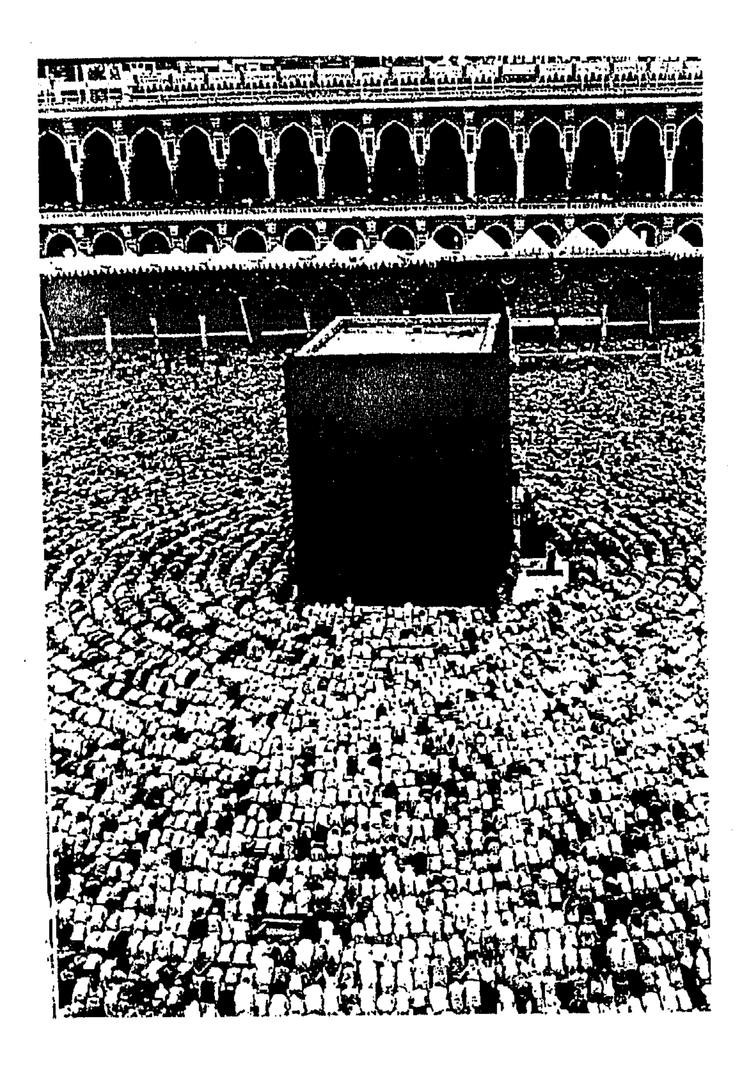
ونفس هذا المعنى المتجسد فى المحسوس يتأكد فى المجرد وينعكس فى التصميمات المركزية التى تلتف حول مراكزها المربعة والمثمنة والمسدسة إلى ما لا نهاية له من تجريدات هندسية تلخص وحدة الوجود.

ومن الحقائق الجغرافية العجيبة أيضاً المؤكدة باليقين المادى المحسوس أن مكة هى مركز الأرض، قام بهذه الدراسة الجغرافية الدكتور/ حسين كمال الدين أستاذ المساحة " الذى توصل إلى نظرية جغرافية تؤكد أن مكة هى مركز لدائرة تمر بأطراف جميع

---

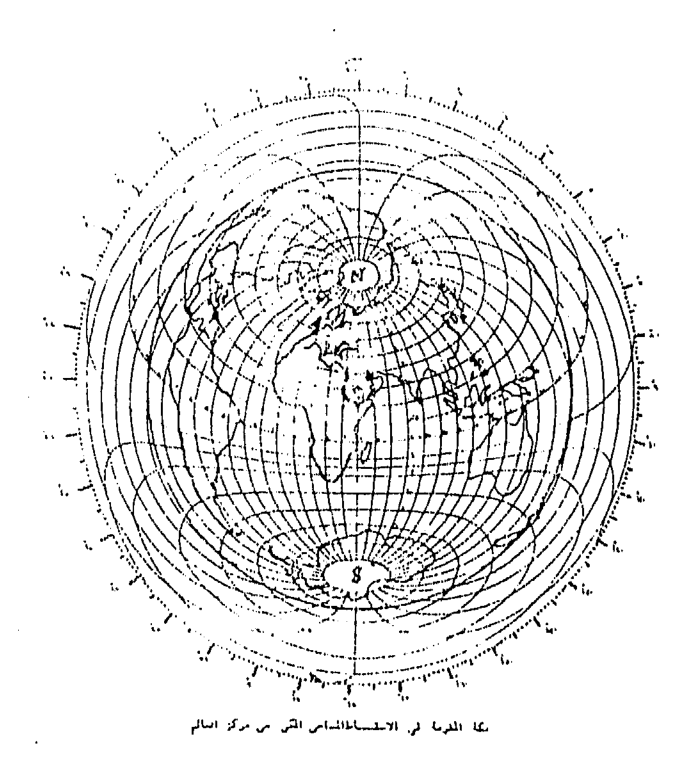
(١) سورة البقرة: الآية ١١٥.

(٢) سورة آل عمران: الآية ١٠٩.



شكل (٨٠)

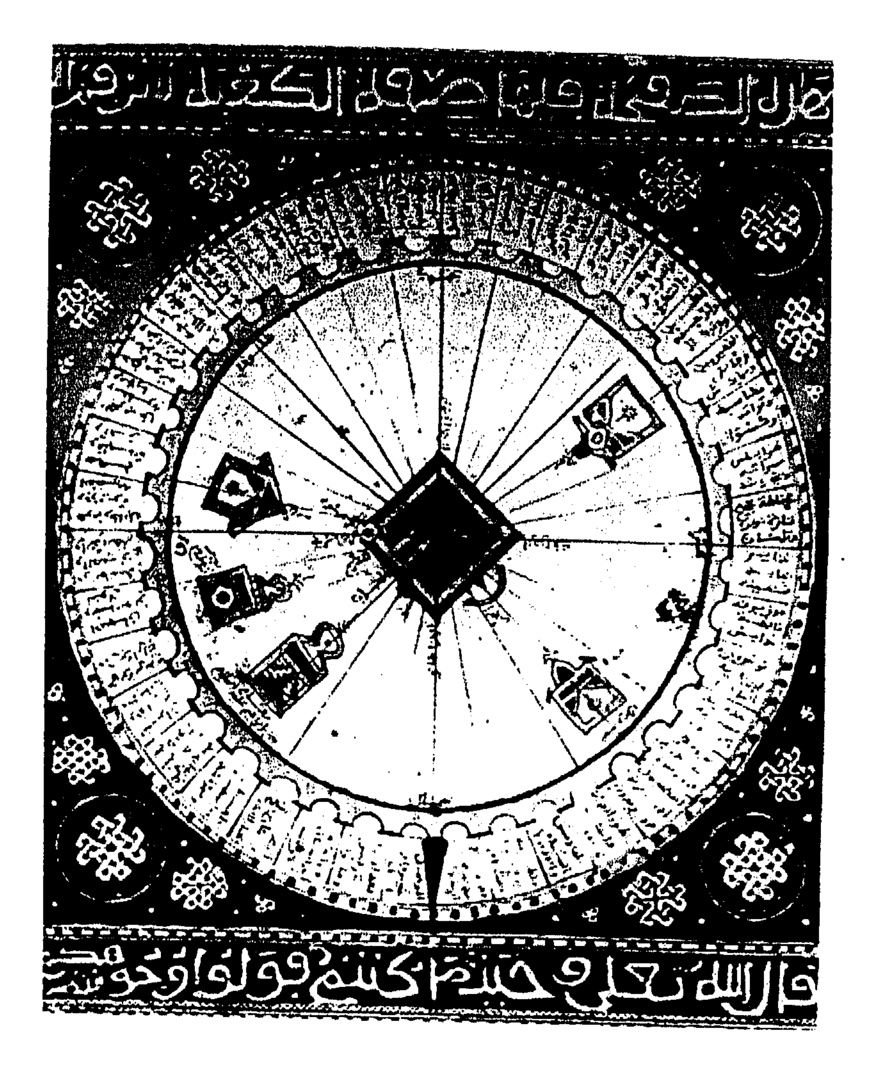
الكعبة المشرفة فى مكة المكرمة المركز الكونى الذى يلتف حوله المسلمون من جميع أنحاء العالم أثناء الحج فى الطواف فى حركة ديناميكية مستمرة، ويتوجه إليه المسلمون فى جميع أنحاء العالم أثناء الصلاة فى حركة مركزية استاتيكية ثابتة. طبق نجمى كبير ثابت أثناء الصلاة ومتحرك أثناء الطواف.



شكل الكرة في الاسقاط المساحي التي من مركز العالم

اكتشاف علمى جغرافى معاصر يؤكد أن مكة المكرمة هى مركز لدائــرة تمــر بأطراف جميع القارات وأثبت أن مكة المكرمة فى الإسقاط المساحى الجغرافى هى مركز العالم – فيا للحكمة الإلهية التى جعلت الكعبة قبلة المسلمين فى مكة المكرمة.

مجلــة العــربى، العــدد ٢٣٧ هذه هى مكة أم القرى وأم المدن، شعبان ١٣٩٨ هـــ – أغسطس ١٩٧٨، ص ٧١.



شكل (٨٢)

صفحة من أطلس أعده الجغرافى العربى محمد الشافعى الصفاقصى (تونس القرن السادس عشر) يؤكد سبق العلماء العرب المسلمين فى توصلهم إلى أن الكعبة هى مركز العالم جغرافياً وقد حدد العالم الجغرافى الكعبة بالمربع الأسود داخل الدائرة التى كتب على حوافها أسماء البلدان التى تم توصيلها بخطوط بالكعبة المشرفة – ويلاحظ أن السهم أسفل الدائرة يشير إلى اتجاه الشمال وفقاً لما جرى عليها الخرائطيون العرب. محفوظ فى المكتبة القومية – باريس.

القـــارات فقـــد اتجـــه إلى رسم خريطة للكرة الأرضية يحدد عليها اتجاهات القبلة،فبعد أن حســـب أبعـــاد كل الأماكن فى القارات الستة وموضعها من مدينة مكة أوصل بين خطوط الطـــول المتساوية مع بعضها ليعرف كيف يكون إسقاط خطوط الطول وخطوط العرض، فتبين له أن مكة هى بؤرة هذه الخطوط ثم رسم خطوط القارات وسائر التفاصيل على هذه الشـــبكة واســـتعان بالعقل الإلكترونى لتحديد المسافات والانحرافات المطلوبة، ولاحظ أنه يســـتطيع أن يرســـم دائرة يكون مركزها مكة وحدودها خارج القارات الأرضية ومحيطها يـــدور فى حـــدود القـــارات الخارجية، وتوصل من خلال تلك النظرية إلى مغزى الحكمة الإلهية فى اختيار مكة مكاناً لبيت **الله** "(١) .

إن الفـــنون الإســـلامية بمثابة كون متكامل صغير يحمل بداخله جينات ومكونات الكـــون الكـــبير، كمـــا يحمـــل بداخله عناصر تكوينه الإبداعية، وعناصر التصميم والنظم الهندســـية التى تكمن خلف أشكاله المرئية فابتكر الفنان المسلم ما يعرف باسم (الشبكيات الهندســـية) التى أقام على أساسها بنائياته الهندسية فى التصميم والعمارة.... كما أقام على أساســـها وفى تـــوازن تـــام بنائياته ذات الأبعاد التعبيرية من خلال نسق هندسى قائم على توزيعـــات لا حـــدود لها من العلاقات الجمالية ذات المذاق الفريد وذات المنطق الرياضى معـــاً. وذات الأبعـــاد المتسعة التى لا تنتهى وتظل تتسع إلى ما لا نهاية لتتجه إلى المطلق فى حركة ديناميكية مستمرة.

" وإذا كـــان الحـــج هو رمز وحدة المسلمين وتجسيد الأمة الواحدة وهى تعبد رباً واحـــداً هـــو رب العـــالمين، وإذا كـــان الـــبيت الحرام يبدو بصورة سكونية أثناء الصلاة وبصورة حركية وقت الطواف أفلا تدعو هذه المشاهد وهى تترسب فى نفس كل مسلم إلى صـــور من التعبير الفنى يظهر فى الأطباق النجمية على جوانب المنابر وفى الرخام وعلى الأرضيات والحوائط "(٢) .

---

(١) مصـــطفى نبيل: هذه هى مكة أم القرى وأم المدن، مجلة العربى، العدد ٢٣٧، شعبان ١٣٩٨هـــ – أغسطس ١٩٧٨م، ص ٧١.

(2) Isam El Said, E. Parman: Geometric Concepts in Islamic Art , London, 1976, P. 30

وهــذا يعكــس أن المفردات الفنية والعناصر والأشكال الإسلامية فى حالة حوار جمــالى دائــم وديناميكى ، حوار عضوى مترابط بلغ ذروة الجمال من خلال بلوغه ذروة الإحسان والإتقان وذروة الهندسة الجمالية التى تنظم الشكل العام الكلى.

يقــول نبيل الحسينى : " فى عناصر التكوين مركز التصميم عندما يعتمد التكوين على مركز كأن يكون شكلاً هندسياً أو نقطة أو شكلاً دائرياً "(١) .

وتــتأكد مــن خلالها الحركة المركزية كمنظور فنى جمالى يتصل بمفاهيم جمالية وفلسفية.

يقــول شاكر مصطفى: " على أيدى الحرفيين والمعلمين الذين كان أغلبهم من أهل الطــرق الصــوفية تــم الانسجام الدينى والدنيوى معاً كما فى روح الإسلام وترابط الفنى الجمالى بالإلهى السامى وتكاملت المعرفة مع الحب وانسجم البديعى (الشكل) مع التأملى (ما وراء الشكل) والتقت المادة بغير المادة "(٢) .

٨ - الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى فى الزمان والمكان:

إن الفــن الإســلامى كأى فن من فنون التراث له نظرية جمالية شاملة ومستقلة، ومــنطق جمــالى خــاص يشكل منهج فنى انتهجه ليحقق أهداف نظريته الجمالية، والحيز والفــراغ فى الفــن الإســلامى هما عناصر فنية استخدمها الفنان لصياغة أو إقامة منهجه الفنى.

ومن هنا فالحيز والفراغ يمثلان نظاماً تشكيلياً،فهما لا يمثلان شكل مستقل أو رمز مســتقلاً بذاته كما يوجد فى الفن الحديث، أو لغة فنية مستقلة بل يمثلان عناصر فنية داخل إطــار العمــل الفنى لتأكيد تكامله ضمن منطقه الخاص وبالتالى فالحيز والفراغ نظم غير مســتقلة بذاتها ولا تنفرد باهتمام خاص ولا بؤرة بصرية تعلى من سيادتها الشكلية بل أن

---

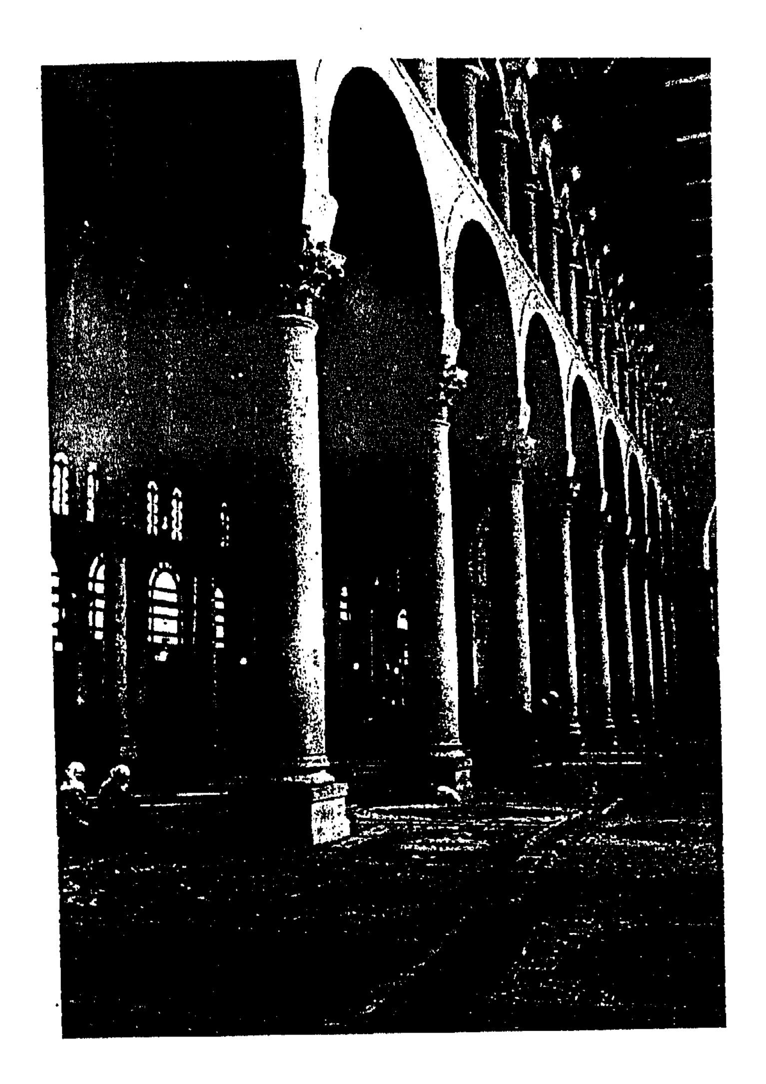
(١) نبيل الحسينى : قياس العمل الفنى ، مرجع سابق، ص ٩٨.

(٢) شاكر مصطفى : عناصر الوحدة فى الفن الإسلامى ، بحث مقدم ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول بتركيا عن الفن الإسلامى فى أبريل ١٩٨٣ والمنشورة بكتاب الفنون الإسلامية المبادىء والأشكال والمضامين المشتركة ، دمشق ، دار الفكر ، ١٩٨٩، ص ١٤٤.



شكل (٨٣)

مسجد الكتبية مراكش – المغرب – نوع من أنواع الإيقاع الناشئ عن تكرار العقود المعمارية مع الفراغ والتسلسل والتدرج الذى يفضى إلى العمق الفراغى الذى ينتج تنظيماً لشكل الحيز والفراغ فى العمارة الإسلامية.



شكل (٨٤)

رواق الصلاة فى المسجد الأموى بدمشق – إن تنظيم الحيز والفراغ المحصور بين الأعمدة يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ ككيان مستقل متصل بالحيز فى المكان.

الحيـز والفـراغ دائمـاً فى اتساق وتوازن فى الحجم والمساحة والسيادة واللون... داخل إطار التصميم العام سواء أكان تصميماً معمارياً أم تصميماً هندسياً أم تصميماً خطياً.

ومـن أهـم وظائف الحيز والفراغ تأكيد الشكل مع الفراغ معاً فى علاقة متبادلة، فـلا يـتأكد الفـراغ فقـط ولا الشكل فقط بل هما معاً وفى نفس الوقت، وبنفس القدر من الأهمية، وبنفس السيادة الفنية فى اتزان وتوافق محسوب حساباً دقيقاً خاصة الحيز والفراغ المعمارى والتصميمى.

والفـراغ لا يكتسب سيادته الفنية مستقلا عن الشكل بل يكتسب سيادته من خلال حسـاب وجـوده حجماً ولوناً ومساحة فى داخل هذا الشكل كعنصر من عناصره وعنْصر أساسـى وليـس ثانوى، فعدم وجوده يمثل خللاً فنياً فى التصميم العام ، وبالتالى فهو يمثل وحـدة لا تنفصم وعامل ترابط بين عناصر التصميم المتنوعة. كما يمثل عامل ترابط بين العناصـر المعماريـة داخـل إطار الشكل المعمارى العام، فالهيئة المعمارية للمسجد مثلاً تتضـمن عدداً من الدلالات للحيز والفراغ والذى يتحدد من خلال ارتباط الفراغ بالعناصر المعماريـة كالعقود المتداخلة وتكراراتها داخل أروقة المسجد وشكل العقد وما يحصره من فراغ، وتكرارات العقود وما تتضمنه من تكرارات الفراغ فيما بينها.

والحـركة الإيقاعية الناشئة عن التكرار فى العناصر المعمارية وما ينتج عنها من حـركة إيقاعية للفراغ، وأيضا من التسلسل والتدرج الذى يفضى إلى العمق الفراغى الذى نستشـعره عـند الوقـوف فى أحـد أطـراف أروقة المسجد والنظر إلى العمق الفراغى المحصـور بيـن العقـود والناشئ عن تكرار العقود والذى ينشيء بدوره تنظيماً متكرراً لشكل الحيز والفراغ بالتبادل مع الشكل المعمارى.

وعـلى هـذا يمكـن القول بأن الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ينشأ عن فعالية الشـكل المعمـارى فى العمـارة، وينشـأ عن فعالية وحدة التصميم كعنصر تشكيلى يمثل الشكل، أما الأرضية فتعتبر تشكيل يمثل الفراغ، حيث يؤكد الشكل صفات الفراغ ويمنحها هيئتها المميزة وخصوصيتها الشكلية.

وتنطـبق هـذه الـنظرية عـلى كل الأجسام التى تشغل حيزاً فى الفراغ، الكتل الحجـرية المعماريـة، المشـربيات التى تحصر فراغا يتخلل أرضياتها المفرغة، النحت

البارز والغائر على الحجر والجص فى الحوائط والأرضيات والتصميمات المرسومة على الأرضـيات، والخشـب المحفـور والمفـرغ فى المنابر وكراسى المصاحف والشبابيك والأبواب.

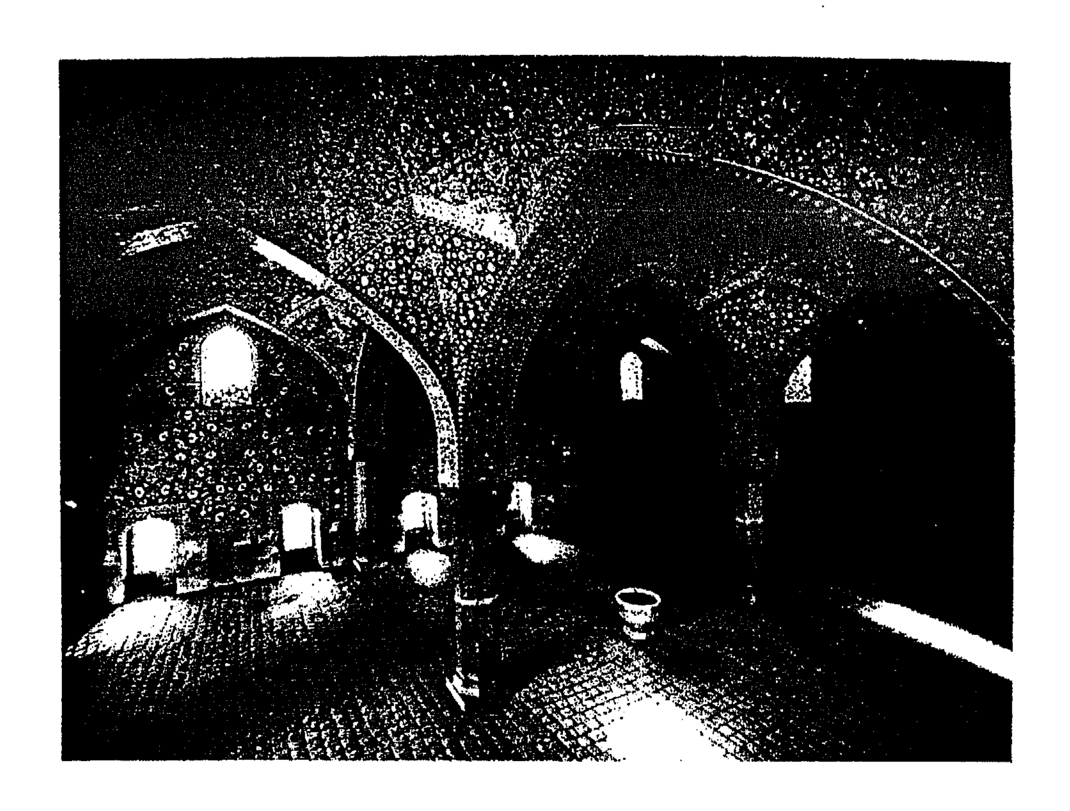
ومـن ناحية أخرى فإن العمل الفنى يفرض أحياناً رؤية بصرية تجذب النظر إلى الشكل فقط، وفى بعض الأحيان إلى الشكل والفراغ معاً وفى أحيان أخرى إلى الفراغ فقط تماماً عند النظر إلى شرفات المساجد المسننة التى تعلو الأسطح.

والحيـز والفراغ فى الفن الإسلامى لا يخضع لتصور الفراغ من خلال المنظور الخطى البصرى الأكاديمى عند الغرب والتعامل معه على أنه الأسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقـة، ولكن فى الفن الإسلامى ومن خلال الحيز والفراغ كعناصر فنية تتمايز جمالياً لا لتختـلف أو تستقل عن العمل الفنى الكلى، بل لتؤكد جميع عناصره الأخرى وتشترك معها لتتوحد جميعها داخل إطار العمل الفنى .

إن تـنظيم الحيـز والفراغ داخل إطار العمل الفنى يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفـراغ، مثلما يشكل تنظيم الفراغ المحصور بين صحن المسجد أو الفناء المكشوف فى المنزل الإسلامى، والفراغ ككيان مستقل يندمج ويتلاحم مع ما يحيطه من حيز أو مكان أو شكل أو بناء ليكون وحدة عضوية بين الشكل والفراغ.

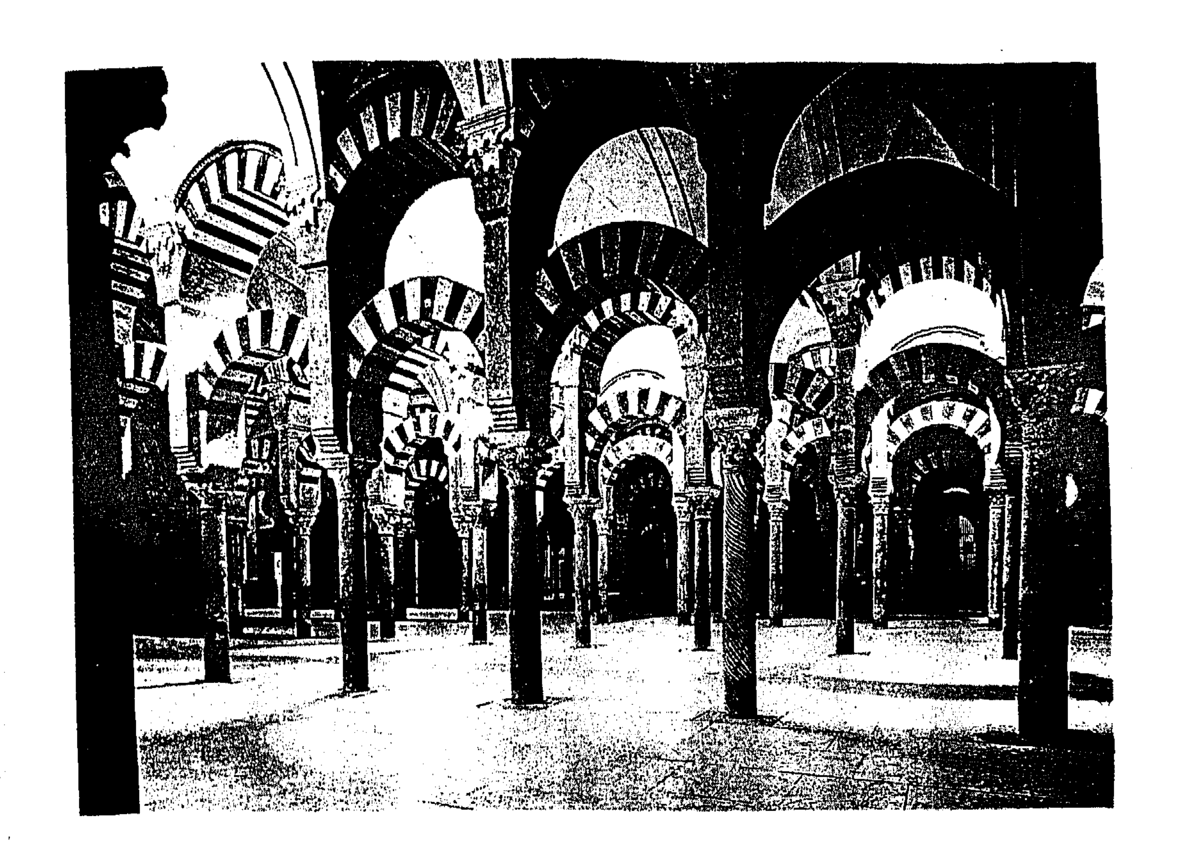
تنطـبق نفس الرؤية على تضاعيف الفراغ الرأسى العمودى الناشىء عن توزيع الأعمـدة والعقـود داخل إطار العمارة، كما تنطبق على تنظيم الحيز والفراغ الأفقى داخل إطـار التعـبيرات المسطحة ذات البعدين،كالتصميمات والرسوم وما يتخللها من فراغات تسـهم فى تـرابط وحدات التصميم مثلما تسهم أيضاً فى ترابط وحدات التشكيل المعمارى فى الشـبابيك والمشربيات، مما ينتج عنه من وحدة تعبيرية كامنة للحيز والفراغ متزامنين معاً.

ومـن شأن تزامن العلاقة بين الحيز والفراغ إيجاد خواص فنية كالعمق الفراغى كدلالـة تعبيرية للأبعاد الفراغية الممتدة بامتداد مجال البصر مما يوحى بقيم حركية للفراغ وتبادله مع الحيز أو المكان أو الشكل .



شكل (٨٥)

المسجد الملكى فى أصفهان – إيران – رواق من العقود المتداخلة المغطاة بتصميمات نباتية من السيراميك مزهرة ومورقة باللون الأبيض والأصفر على خلفية زرقاء – إن النزعة المركبة ما بين العنصرين الحيز والفراغ تمثل تعبيراً جمالياً زمانياً يؤكد سيادة شكل العقود والأعمدة ويبرزه، فالفراغ يتيح الفرصة لظهور الشكل وإبرازه مثلما تحدد الظلمة النور وتؤكد معناه فالحيز يؤكد عمارة الشكل ونظام إنشائه.



(شكل ٨٦)

مسجد قرطبة من الداخل ويتضح به الكم الهائل من الأعمدة التى تحصر فيما بينها ذلك الكـم الهـائل مـن الفراغات فى نسيج محكم وكأن المعمارى المسلم كان يتقن إدراك العلاقة بين المكان والزمان .

يقـول روجيه جارودى عن مسجد قرطبة : " إن مسجد قرطبة يحمل فى طياته الرسالة الكونية للإسلام الأندلسى ففى غابة أعمدته يلتقى الزائر بالأبدية ".

وتـــتأكد هـــذه الرؤية عند النظر إلى المآذن كأشكال تشق الفضاء فهى توحى من خـــلال تـــناقص أشـــكالها كـــلما ارتفعت وكأنها تتحرك فى الفراغ المحيط بها فى حيوية ديناميكية متصاعدة ومنطلقة لأعلى .

ويفســـر ابـــن خلدون علة إدراك العمق الفراغى الناتج عن امتداد الأشكال والكتل فى الفراغ سواء أكان فراغا أفقياً أم رأسياً، بأن إدراك العين لتنظيم الأشكال فى الفراغ يتم مـــن خـــلال رؤية بصرية إشعاعية تسهم فى الإحساس بصغر حجم الأشكال البعيدة وكبر حجـــم الأشكال القريبة فيقول: " إدراك البصر يكون بمخروط إشعاعى رأسه نقطة المبصر وقاعدتـــه الشكل المرئى، ثم يقع الغلط كثيراً فى رؤية القريب كبيراً والبعيد صغيراً، وكذا رؤيـــة الأشباح الصغيرة تحت الماء وراء الأجسام الشفافة كبيرة ورؤية النقطة النازلة من المطـــر خطـــاً مستقيماً والسلفة دائرة وأمثال ذلك، فتبين فى هذا العلم أسباب ذلك وكيفياته بالـــبراهين الهندســـية ويتـــبين به أيضاً اختلاف المنظر فى القمر باختلاف العروض الذى ينبنى عليه معرفة رؤية الأهلة وحصول الكسوفات وكثير من أمثال هذا "[1] .

إن الـــنزعة المركـــبة مـــا بين العنصرين الحيز والفراغ تمثل تعبيراً جمالياً يؤكد ســـيادة الشـــكل ويـــبرزه، فالفراغ يتيح الفرصة لظهور الشكل وإبرازه ومن هذا المنطلق تـــتحدد أهميـــة الفـــراغ بالنسبة للشكل مثلما تحدد الظلمة النور وتؤكد معناه فالفراغ يؤكد عمـــارة الشـــكل ونظـــام إنشائه سواء أكان تصميماً خطياً أم تصميماً هندسياً أم نباتياً يمثل أشكالاً تحتوى فراغات فيما بينها أو حولها.

والفـــنان المسلم قام بدراسة وحساب الشكل وتناسبه مع الفراغ وأوجد هذا التناسب فى نســـيج محكم بين الشكل والفراغ فى كافة إبداعاته، وكأنه كان يتقن إدراك العلاقة بين المكان والزمان والتعبير عنها جمالياً والتمكن من هذا التعبير تمكناً عبقرياً.

وعـــلى ذلـــك يصبح الحيز والفراغ أحد الأبعاد الجمالية التشكيلية التى تحققت فى كافة منتجات الفن الإسلامى.

---

(١) عـــبد الـــرحمن بـــن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدى، ط ١، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤١٥ هـــ – ١٩٩٥ م، ص ٤٧٢.

٩ - النور فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى :

النور فى الفن الإسلامى ليس مادة تشكيل أو تصوير لإبراز العناصر المرئية مثلما هو الحال فى الظل والنور والمنظور ولكن النور فى المفهوم الإسلامى هو حقيقة تدرك من إدراك ضدها وهو الظلمة، ولكنها حقيقة متعاقبة مع الظلمة (الليل والنهار) ، والنور عنصر مجرد من الشكل الملموس ، وعنصر مجرد من أى دلالة واقعية أو شكلية.

النور فى الإسلام رمز إلهى [**الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح. المصباح فى زجاجة. الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شىء عليم**][(١)] .

يقول رينيه ويج : " إن الشرق يرى أن النور هو رمز العالم المتجرد عن المادة، العالم المتجرد عن المنظور الفيزيائى، ولولا أنه يرى فى النور لما كان مرئياً، هناك يصبح النور رمزاً للروح "[(٢)] .

والنور فى الفن الإسلامى لا يجسم الأشكال ولا يقدم انطباعات ولا يؤكد الظل ولا يعمل على إبراز الأبعاد والتكوينات ويؤكد على كثافتها أو يعطيها حجماً إيقاعياً كما هو الحال فى الفن الحديث.

والنور فى الفن الإسلامى لا يعبر عن الصباح أو المساء أو ظل الأشياء تحت المؤثرات الضوئية للنور وبيان اختلاف أشكالها فى الصباح عنها فى الظهيرة عنها فى الليل مثلما كان الحال فى الاتجاه التأثيرى فى الفن ، فالنور لا يعطى الانطباع بالشىء المرئى، فالنور لا يؤكد حدثاً أو حيزًا أو موضوعاً

النور فى الفن الإسلامى يعتبر عنصرًا جمالياً أولياً من عناصر التشكيل، يمثل أحد العناصر الحسية داخل النسيج المتكامل للعمل الفنى. ولقد استخدم النور فى الفن

---

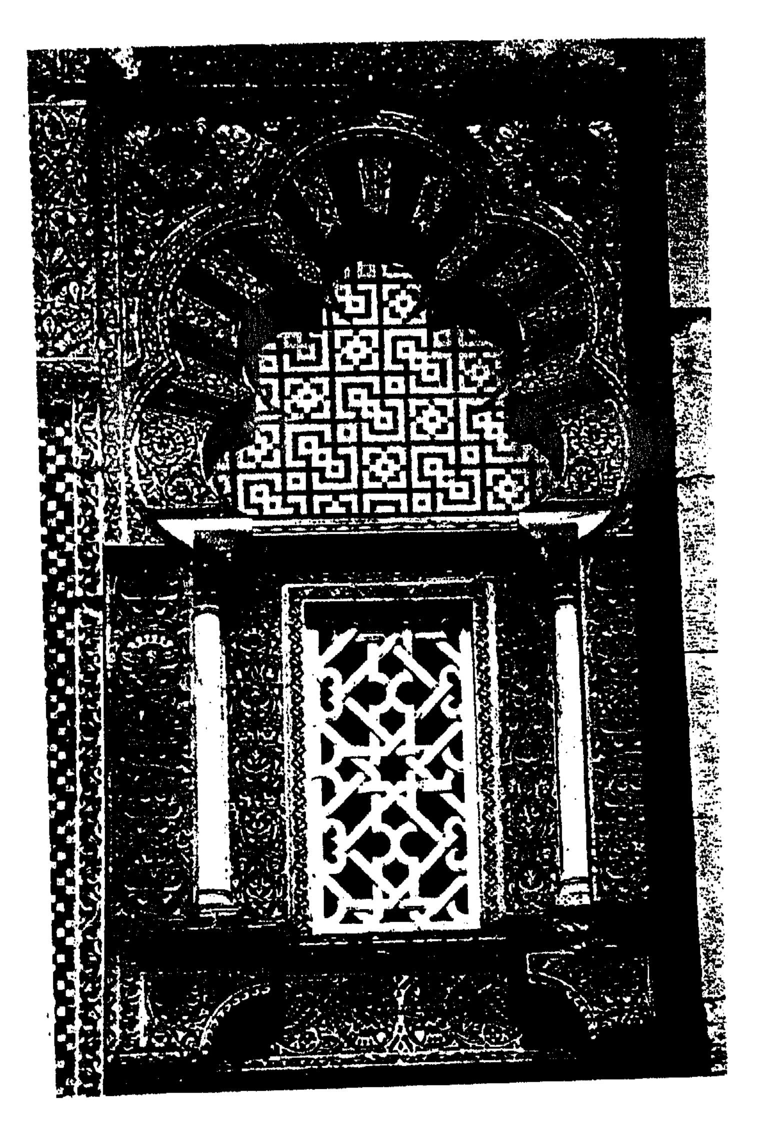
(١) سورة النور: الآية ٣٥.

(٢) رينيه ويج: مصر ملتقى الشرق والغرب، مرجع سابق ، ص ٢٤.



شكل (٨٧)

مشربية من الخشب المخروط – قصر الشمس – مراكش – المغرب – تحولت المشربية إلى عمل فنى معمارى يتفاعل مع دخول النور إلى المكان بشكل منظم ومتساو وجمالى فى حين واحد معاً وكأن النور يقيم علاقة من الوضوح المتوازن بين الضوء كأحد مظاهر النور الطبيعى والعناصر الفنية.



شكل (٨٨)

جزء تفصيلى خارجى من مسجد قرطبة الكبير عندما يتوافق النور كعنصر جمالى مع الوظيفة المعمارية للنوافذ والفتحات فيمثل النور مع الشكل أحد المظاهر الجمالية والوظيفية معاً.

الإســلامى كظاهــرة بيــئية طــبيعية لإقامة التوازن بين العمل الفنى والطبيعة، والوظيفة النفعية، وإقامة العلاقة المتبادلة بينهما خاصة فى العمارة .

والــنور لا يصور الواقع أو يعكسه، أو يصور انعكاسه على مظاهر الطبيعة من أشــجار وأنهــار ... ولكــنه ينبعث من خلال العمل الفنى فى جميع أرجاء المكان بشكل متسق ومتوازن وشامل وإيقاعى فى نفس الوقت.

فمــن خلال نوافذ وفتحات المسجد أو المنزل أو المدرسة أو السبيل أو أى عنصر معمــارى نجــد فتحات الشبابيك أو ما يطلق عليها (المشربية) وقد تحولت إلى عمل فنى معمــارى زخــرفى فى نفــس الوقــت يــتفاعل مع دخول النور إلى المكان بشكل منظم ومتساو وجمالى فى حين معاً.

وكمــا يتوافق النور كعنصر جمالى مع الوظيفة المعمارية للنوافذ والفتحات ويمثل النور مع الشكل أحد المظاهر الجمالية والوظيفية معاً.

فــفى عمــارة المســجد لا توجد هناك أجزاء غامضة أو مختفية أو لا تحتاج إلى الضــوء لإبرازها أو لإضفاء سمة الغموض والرهبة عليها كما هو الحال فى بعض أنواع العمــارة الديــنية. فــلا يوجد فى المسجد قدس أقداس أو غرف مختفية تحت الأرض أو أجــزاء معماريــة أو أمــاكن غامضة فى نهاية ممرات لا يصل إليها كل الناس ، بل فى عمــارة المســجد كمــا هــو فى عمــارة المنزل والمدرسة والسبيل... وأغلب العناصر المعماريــة، يتحقق الوضوح التام والاتساع الواضح ... لا إيهام أو غموض كما هو الحال فى الإســلام نفســه كعقيــدة لا غموض ولا انغلاق ولا وساطة بين العبد وربه بل علاقة واضحة مباشرة متصلة دائماً فى أى وقت شاء وفى أى مكان وفى أى زمان.

والــنور فى الفــن الإســلامى يؤكــد هــذا الوضوح ويبرزه ويمثل مع العناصر المعماريــة علاقة تكامل ووحدة، ففى المسجد ذى الصحن المكشوف تتم علاقة متبادلة من الوضــوح والانفــتاح بيــن أرجاء المسجد وعلاقته بالضوء المتخلل جميع أرجاءه، وفى المســجد ذى القباب تصبح وظيفة النور هى تخلله من النوافذ التى توجد عادة حول محيط القبة، والنوافذ التى تعلو جدران المسجد والتى تسهم فى توزيع الضوء بالتساوى فى جميع الأرجــاء من خلال المشربيات وذلك عكس بعض أنواع العمائر الدينية فى ديانات أخرى

والــتى تســتخدم الظلام كنوع من إضفاء الغموض والرهبة، ويتم ذلك من خلال استخدام الأسوار العالية والتصميم المعمارى المنغلق خارجياً وداخلياً.

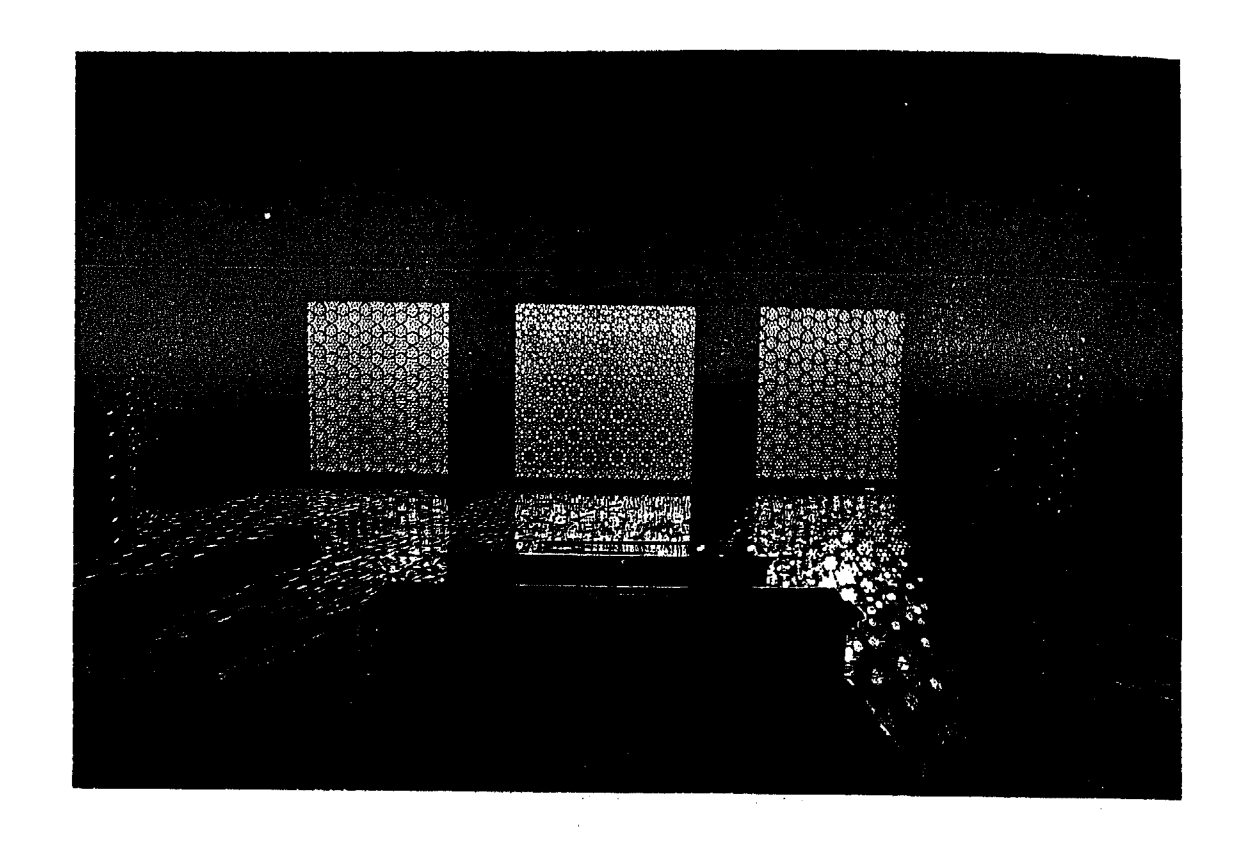
وظيفة النور الجمالية :

ومــن هنا فقد اختلفت وظيفة النور، فهو فى الفن الإسلامى لا يعبر عنه ولا يبرز مــن خــلال الظل، أو إضفاء التشابه على مظاهر الطبيعة وتجسيمها من خلاله، ولا يؤكد الفــراغ ويبرز أبعاد الشكل المجسم، ولا يحدد مسافات القريب والبعيد من خلال خط الأفق أو مــن خــلال المنظور الواقعى، ولا يحدد الطول أو القصر من خلال المنظور الوهمى ســواء فى المكــان أو الزمان كما هو الحال فى الفنون الحديثة، وإنما اختلفت وظيفته فى الفــن الإســلامى، فهــو يقيم علاقة من الوضوح المتوازن بين الضوء كأحد مظاهر النور الطــبيعى والعناصــر المعمارية المكونة للشكل المعمارى العام سواء أكانت هذه العناصر نــافذة يتخلــلها الضــوء من خلال التشابيك المفرغة للمعدن أو الجص المفرغ أو الخشب المخروط أو الحجر المفرغ الذى يكون سطح النافذة، أو من خلال الصحن المكشوف الذى يتخلــله الضــوء إلى أروقة المسجد المقببة أو المسطحة المحمولة على الأعمدة... أو من خلال صحن المنزل المكشوف الذى يدفع الضوء إلى غرف المنزل المنفتح على الداخل.

ونفــس هذه الوظيفة الجمالية للنور تنعكس فى جميع مظاهر الفن الإسلامى سواء أكــانت تصــميمات بــارزة أو غائرة يؤكد النور بارزها كما يؤكد غائرها على الأسطح والجدران والقباب.

وتــتأكد هــذه الوظيفــة الجماليــة للــنور فى التصاوير الجدارية كما فى رسوم المخطوطــات أو المنمــنمات فــلا وجــود لأبعــاد أو ظل ونور وهمى لتجسيم العناصر ومطابقــتها،لأن محاكــاة الطبيعة ليست هدف ا لفن الإسلامى ، ولا توجد وظيفة للنور فى تحديد خط أفقى لتأكيد القريب والبعيد.

ولا وظيفــــة للــنور والظل فى تحديد الفراغ وإبراز الشكل وإنما كل شىء وكل عنصر يسبــح فى نــور أو ضوء بنفس القــدر من التســاوى فى جميع العناصر سواء



شكل (٨٩)

شـــباك من الحديد المفرغ بتكوينات نجمية موجود بضريح تاج محل بالهند ينقسم النور الـــذى يـــتخلل تفريغات الحديد إلى قطع صغيرة ضوئية من نوع وخامة ولون مختلف يحـــدث ذبذبة ضوئية بين الشكل والنور،وكأن العين تدرك اللون كلحظات هاربة متذبذبة حـــيوية مـــتحركة حركة دائبة هى نفس حركة فراغ التصميمات ، وكأن النور استعار خصـــائص التصـــميم – وكأن الحديد قد تخفف من ثقله وقوته وشدته ليسبح فى النور الذى يتخلله .

المعمارية أو التصميمات أو الرسوم فلا سيادة لعنصر أبرزه النور أكثر من باقى العناصر على سطح لوحة أو قطعة خزفية ، ولا وجود لبؤرة تصميم أبرزها الضوء وتجذب العين إليها دون العناصر الأخرى ولكن النور يتوزع بشكل متسق متوازن متهاد .

حتى فى الأشكال المرسومة والملونة يتوزع الضوء من خلال منطق التوازن على كل الخطوط والمساحات والألوان والفراغات وعلى جميع الخامات الخزف والنسيج والمعدن والخشب... بنفس القدر وبنفس المنطق الثابت المتوزع المتساوى على كل العناصر فى صمت مطلق تأملى، وفى بساطة متناهية وفى وضوح صريح ثابت وفى سكون مطلق لا يتخلله أى انفعال يسهم فى إبراز الجوهر الثابت للأشكال والعناصر والمرئيات.

ويمكن تلخيص الوظائف الجمالية للنور فى الفن الإسلامى فى :

١ – إبراز سيادة جميع العناصر فى نفس الوقت وبنفس القدر من الأهمية.

٢ – تأكيد للبنية الجمالية القائمة داخل إطار التصميمات من خلال توزيع النور على العناصر.

٣ – تأكيد للنظام العام الذى توحى به وتعبر عنه بصريا هذه التصميمات.

٤ – تأكيد العلاقات البصرية القائمة بين أجزاء هذا النظام بنفس القدر المتوازن .

٥ – إبعاد الوجود المادى عن ذهن المتأمل من خلال عدم استخدام النور فى التجسيم أو التشبيه للأبعاد فى الواقع المادى الملموس،مما يحقق صفاء فى رؤية العناصر الفنية رؤية متساوية بين جميع العناصر.

٦ – عدم إبراز شكل أو عنصر معمارى أو لون أو تصميم أو حتى خامة على شكل آخر أو خامة أخرى ، فمنطق التوازن فى نظام توزيع النور هو السائد.

٧ – عدم وجود إيهام بأحجام أو مساحات أو ألوان غير حقيقية من خلال استئثار عنصر بقدر أكبر من الضوء على عنصر آخر، وهذا من شأنه تأكيد لصدق التعبير الفنى.

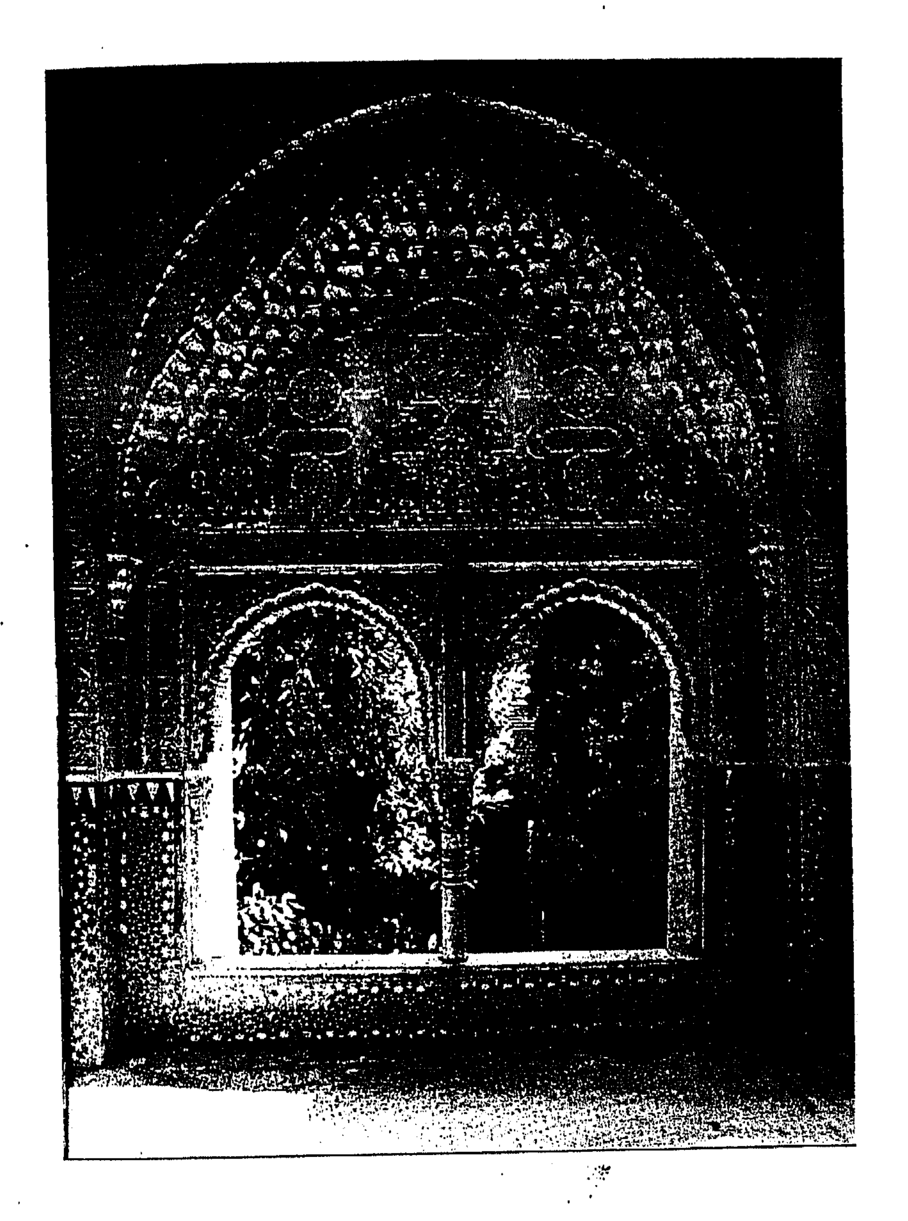
٨ - جعـل كل الأشياء والأشكال والعناصر فى مستوى بصري واحد، فلا وجود لاستخدام الـنور فى المنظور أو تأكيد نقاط الرؤية أو تأكيد الحجم من خلال التجسيم واستخدام الظل والنور معاً.

٩ - الـتخفيف مـن ثقـل المـادة الخام والاسهام فى شفافيتها كالحديد والحجر والخشب والجـص خاصة العناصر الجمالية المفرغة التى تسمح بدخول النور وزيادة استيعابه وإحـداث علاقـات متبادلة معه من خلال تداخل النور ليملأ المساحات المفرغة من المـادة الخـام والمحددة بالخطوط المستقيمة والمنحنية والمربعة والمستديرة والمثلثة كالشبابيك والمشربيات المفرغة فى الخشب والحجر والجص والرخام والحديد.

١٠ — عـندما تـتم علاقـة توازن بين الشكل الجمالى المفرغ والنور الذى يتخلله وينقسم الـنور من خلال تقسيماتها الفنية إلى قطع صغيرة تمثل الفراغ الذى يتخلل الأشكال الهندسـية المكونـة للشـكل، وكأن النور المنعكس من هذه الفراغـات الدقيقة هو بمـثابة أشـكال هندسية ولكن من نوع مختلف وخامة مختلفة ولون مختلف فتحدث الذبذبـة الضوئية بين الشكل والنور وكأن العين تدرك النور كلحظات هاربة متذبذبة حيويـة مـتحركة حركة دائبة هى نفس حركة فراغ التصميمات المتذبذبة الحيوية المـتحركة،وكـأن الـنور قد استعار خصائص التصميم فى انطباع نورانى للشكل والأرضـية معاً، فتحول النور إلى شكل، وتحول الشكل إلى انطباع من خلال النور فيحـدث إدراك للـنور مرة على أنه التصميم أو الشكل، ومرة أخرى يحدث إدراك للنور على أنه الأرضية فى علاقة متبادلة .

النور فى العمارة :

إن المعمـارى فى اسـتخدامه للنور لم ينغلق مع بناءه المعمارى دون الطبيعة بل تفـاعل معهـا وانفتح عليها وأوجد علاقة حميمة مع البيئة، من خلال نظام معمارى متفرد ونظـام إبـداعى مـتوافق مـع فهمه الفكرى وإحساسه الوجدانى بالكون والحياة والطبيعة ووظيفـة الإنسـان داخـل هذا الكون وتسخيره للطبيعة بشكل متوازن يعتمد على مبدأ لا ضـرر ولا ضرار ، كما يعتمد على مبدأ الأخذ والعطاء واحترام الطبيعة، واحترام إنسانية الإنسان وخصوصيته بما يتوافق مع عقيدته.



شكل (٩٠)

شباك من قصر الحمراء يؤكد انفتاح المعمارى على النور فى البيئة والطبيعة من حوله ليسطع فى كل مكان.



شكل (٩١)

قبة مسجد الشاه عباس – ماهان برسيا – إيران – يزيد انعكاس النور على الأسطح المصقولة للقاشانى بلون الفيروز والتركواز،وكأنها قطعا جمالية من السماء مرصعة بالنجوم المتشابكة.

فى الفـن الإسـلامى لـم ينفصل المعمارى عن الطبيعة وبالتالى لم ينفصل عن (الـنور) كـأحد مظاهـر الطبيعة الأساسية، بل أوجد علاقة وثيقة هادئة مستقرة متوازنة ومتلائمة ومتآلفة فى سلام مع الإنسان والنور والمعمار.

فمـن خـلال اتصال وظيفة المعمار بالنور بالإنسان فى توازن والتقاء لا يتحدى المعمـارى الـنور فيغـلق نوافذه دونه، أو يرفع أسوار مبانيه أو ينعزل عنه معمارياً، أو ينفصـل عنه بل تفاعل مع النور فى اتصال معمارى متبادل وعلاقات معمارية هادئة من خـلال حـلول إبداعيـة تسـمح للنور بالنفاذ خلال أجسام المواد الخام لتتخللها فى النوافذ والفـتحات والأروقة المسقوفة والعقود المتداخلة والعقود المتراصة وبواطن القباب الداخلية وأسـطحها الخارجيـة لمزيد من إشاعة النور فى علاقة ترابط حميمة بينه وبين العناصر المعماريـة فى محاولـة لتأكيد كل منهما للآخر ولمظاهره ولنظامه، وكأنه إيحاء باكتشاف الـنور للمعمار واكتشاف المعمار للنور فى علاقة من الترابط بين الظاهر والمرئى فى كل منهما وتأكيده وإبرازه كموضوع للجمال المعمارى.

وتصـبح العمـارة وسـيلة جمالية لتأكيد النور واكتشافه وإظهاره جمالياً ويصبح الـنور وسيلة جمالية لإبراز العمارة وعناصرها ونظامها وقوانينها الجمالية وانعكاسها على الحركة البصرية كالاستمرارية والاتزان والإيقاع المعمارى.

وكـأن العلاقـة بيـن الـنور والعمارة علاقة بين الشكل والأرضية فتارة يصبح أحدهمـا الشـكل وتـارة أخـرى يصبح الأرضية، وتتأكد هذه الرؤية وتتجلى فى أشكال المشربيات .

حـتى أن بعـض الخامات والألوان تزيد من إشعاع النور وإبراز قيمته الجمالية المتبادلة مع الفن فلا يرى الفن إلا فى النور،ويتأكد النور من خلال تلألئه على كل مظاهر الفـن خاصـة الألـوان على الأسطح السيراميك والقاشانى والبريق المعدنى على الألوان الخـزفية وخاصـة الـلون الذهـبى كما يتجلى ذلك فى القباب السيراميكية بلون الفيروز التركواز وكأنها قطع جمالية من السماء.

١٠ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء:

أى الانـتقال مـن الشـكل الجمالى المباشر إلى المعنى الكلى العام والانتقال من المعنى الكلى العام إلى الشكل الجمالى المباشر.

إن الفـن الإسلامى عند النظر إليه ككل سواء أكان من خلال تصميم ثنائى الأبعاد عـلى الأسـطح والجـدران أو ثلاثى الأبعاد متمثلاً فى عناصر العمارة من عمائر وقباب ومـآذن ومقرنصـات وأعمدة وعقود ومشربيات .... أو فى أدوات الاستخدام اليومى ذات الـثلاثة أبعاد من أباريق أو صوانى أو أطباق أو صناديق لحفظ الأشياء . عند النظر إلى أى عنصـر مـن هـذه العناصر، أو بمعنى أدق عند التحليل الجمالى لأى مظهر من مظاهـر الفن الإسلامى تشعر بأنه يمثل كل متكامل محكم أشد الإحكام هذا (الكل) أو هذا المعـنى الكـلى الذى ينعكس من خلال الفن، يشدنا بدوره إلى الشكل الجمالى المباشر مرة أخرى، وهذه العودة تشدنا إلى (الجزء) الذى يكوّن بتكراره الجمالى الكل وهذا (الجزء) يتمثل فى شكل الوحدة الداخلية الصغيرة المكونة للتصميم الفنى.

والمقصـود بـالوحدة (Motive) (العنصر المكون للتصميم العام) سواء أكان هـذا العنصر عنصراً من عناصر التصميم أو عنصراً معمارياً أو حتى حرفاً من حروف الخـط العـربى...... فالتصـميم يمـثل (الكل) وعناصر التصميم (النقطة – الخط – المساحة – اللون – الدائرة – المربع – المخمس – المسدس ..... تمثل (الجزء).

وأى تكويـن جمالى فى الفن الإسلامى يشمل عدداً لا نهائياً من الوحدات المكونة لـه تستخدم كصياغات فنية بتجاورها وتكرارها وتناظرها وتقابلها فى التعبير عن المعنى الكـلى العـام المـراد التعبير عنه، ولا يوجد تصميم يحتوى على وحدة واحدة فقط، وإنما وحـدات مـتعددة تـتجاور وتـتكرر وتتبادل وتتعاكس وتتماثل وتتضافر فى أنظمة داخل السـياق الكـلى العام ولا تأخذ إحدى هذه الوحدات أى سيادة أو تميز سواء لونى أو شكلى داخـل الإطـار الكـلى العام ، لأن من شأن ذلك إحداث خروج عن المعنى الكلى العام، فأصـغر جـزء أو وحـدة أو عنصـر يأخذ نفس الاهتمام الفنى ونفس السيادة فى الشكل والحجم واللون داخل إطار التصميم الكلى العام للحصول على نسق موحد.

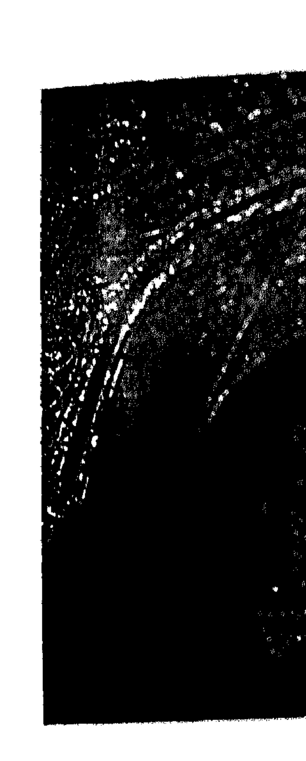


شكل (٩٢)

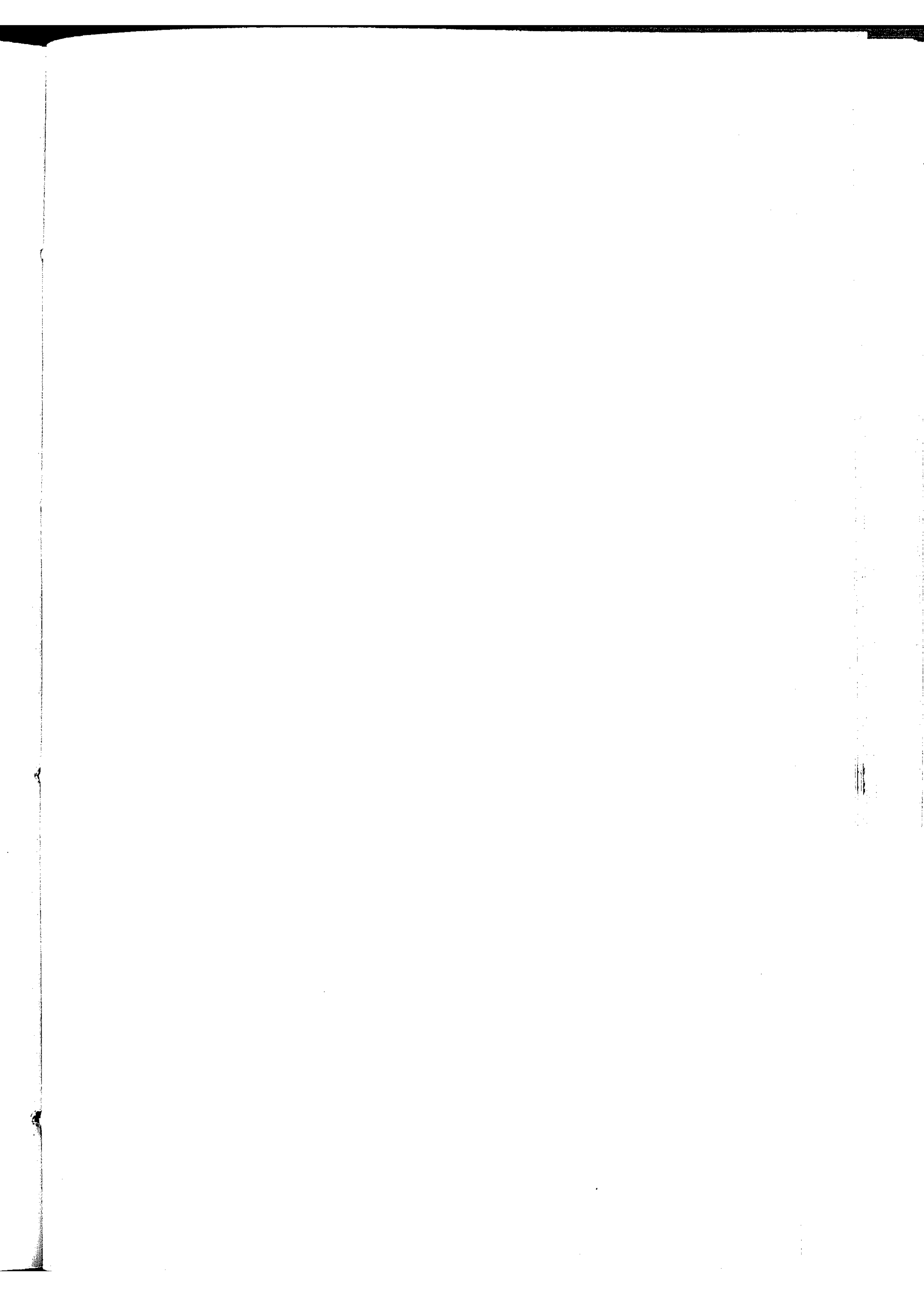
تاج محل من الداخل – الهند – يشمل عددا من الوحدات التى تمثل (الجزء) والتى يتم بتجاورها وتناظرها وتقابلها وتكرارات أجزائها فى صياغات متنوعة تكوين الكل العام الذى ينظمها والذى يمثل العقد الكبير (الذى يمثل الكل) والذى ينطوى بداخله على عدد من العناصر كالعقود التى تأخذ نفس شكل العقد الكبير ولكنها مصغرة فيتم بذلك إحداث إيقاع وارتباط بينها وبين العقد الكبير.

شكل (٩٣)

المسجد الأزرق فى مدينة مزار الشريف من أجمل مساجد أفغانستان – تتضح علاقة الجزء بالكل من خلال الشكل العام الخارجى للمسجد وأشكال القباب والعلاقة بينها وبين العقود المتكررة على الحوائط مما يحدث ذبذبة جمالية فى انتقال العين من العقود كجزء إلى أشكال القباب إلى الكل العام مما يؤكد وحدة عضوية تجمع البناء ككل.



تمثل (الجزء) والتى
ات متنوعة تكوين الكل
) والذى ينطوى بداخله
ير ولكنها مصغرة فيتم
لكبير.



فعلى سبيل المثال: وحدة التصميم فى مركز أحد الأشكال النجمية الشهيرة تأخذ نفس الشكل والحجم واللون فى تلك التى تماثلها وتجاورها ، والشكل الخارجى للتصميم النجمى هو نفس الشكل والحجم واللون فيما يجاوره بنفس مقياس الرسم.

العقود كعنصر معمارى فى المسجد هى نفسها ، فلم نجد أبداً عقدًا مدبباً إلى جواره عقد مستدير ثم بعده عقد مربع، وإنما الجزء أو العنصر أو الوحدة داخل إطار السياق الكلى العام تشترك جميعاً إلى جوار بعضها البعض من خلال الجزء فى إحداث الانتقال الجمالى من الجزء إلى المعنى الكلى العام، وهذا من شأنه إحداث وحدة عضوية عميقة تشارك فى تأكيد المعنى الكلى من خلال الجزء.

وتظل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور، ومن الجزء إلى الكل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة أو المتناهية فى الصغر والتى يتم بتكرارها الجمالى داخل إطار التكوين الكلى توليد أفكار وإحساسات جديدة تشبه العصف الذهنى فى حلقة دائرية لا تنفصل من الانتقال من الجزء إلى الأجزاء المتشابهة معه إلى الكل الذى يجمع بداخله هذه الأجزاء، ويتم ذلك بشكل متعاقب ومتوالى ومتبادل من شأنه إحداث موسيقى بصرية جمالية تتم فى تسلسل بصرى من الوحدة الداخلية المفردة إلى التكوين العام وبالعكس.

وهذه الديناميكية الجمالية الكامنة فى بنية العناصر والأشكال الفنية تعتبر من أهم أسباب الذبذبة الجمالية التى نستشعرها وربما لا ندرك أسبابها عند تذوقنا للفنون الإسلامية على الرغم من وجود معان ضمنية يمكن لنا تأويلها.

وهذا أيضاً من أهم أسباب الخاصية الإيقاعية الكامنة فى بنية التصميم الكلى العام للأشكال الدائرية المركزية والأشكال النجمية وأشكال المفروكة الهندسية بجميع أنواعها، وكأن التصميم يعج بالحركة المستمرة إلى ما لا نهاية .

ونستشعر ذلك أيضاً فى العمارة فى أشكال العقود المتكررة والمتداخلة والمتعامدة والمتشابهة، وفى أشكال المقرنصات التى تستخدم كحل معمارى فى باطن القبة من الداخل للانتقال من القاعدة المربعة التى ترتكز عليها القبة إلى محيط القاعدة الدائرية للقبة نفسها.

وتسبح عين المتذوق فى تأمل لا نهائى فى انتقالها من الجزء إلى الكل إلى الأجزاء المتعاقبة إلى الكل مرة أخرى فى مستويات متعددة من التأمل المتداخل الذى يتيح الفرصة عند المتأمل إلى تداعيات لا نهائية أبدية تكمن فى بنية الجزء والكل على حد سواء.

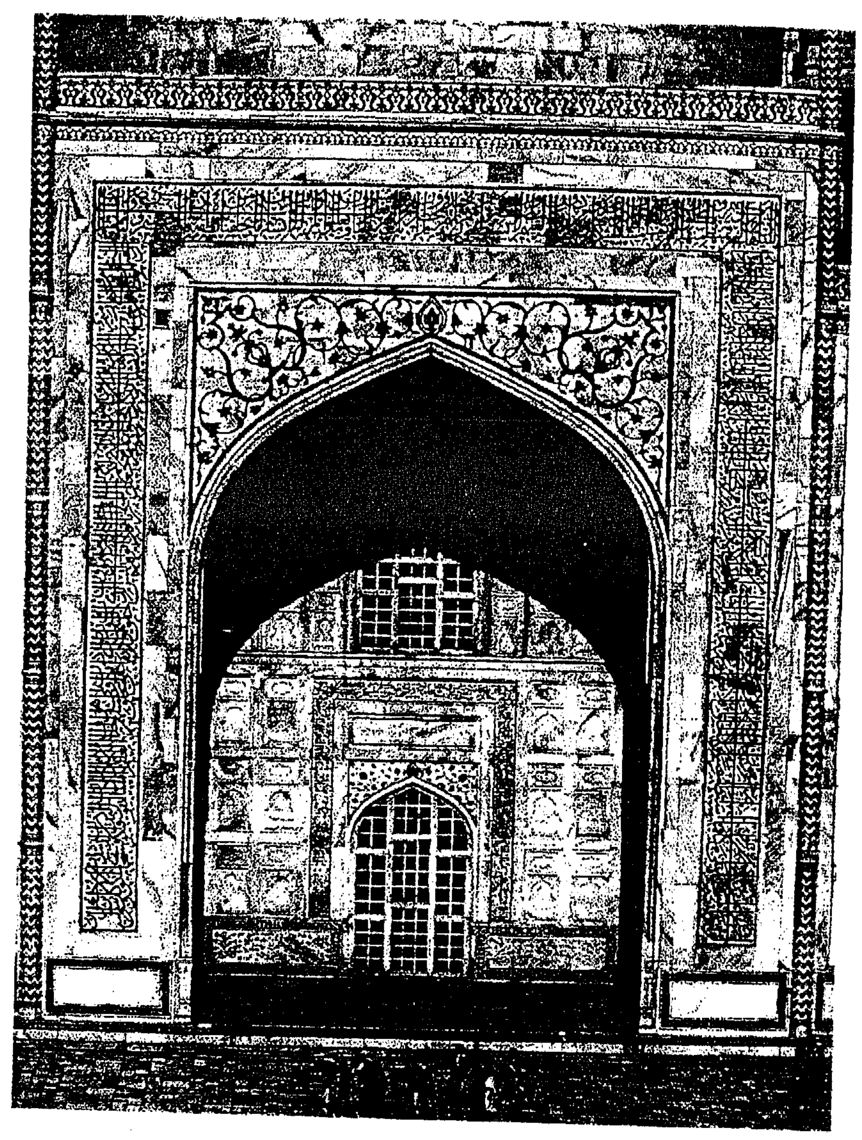
وكأن لا نهائية هذا الجزء والكل تعيدنا مرة أخرى إلى المطلق اللانهائى الأبدى وكأنها دائرة أو حلقة متواصلة، وكأن ذلك التأمل يعيدنا مرة أخرى إلى مصدر الإلهام الأول وكأننا فى موضع استدلال منطقى ذهنى بحت ينبع من الشكل والمحتوى معاً.

وكأن ذلك تعبير عن الحركة الديناميكية الخفية التى تنظم الكون والمحسوسات والمخلوقات داخل إطار الكون فى تفاعل لا نهائى دون أن ترى بشكل مباشر، ودون أن تمثل فى الفن بشكل مباشر، وكأن الفن الإسلامى فى مجمله تعبير من نوع الصور الذهنية الرمزية والتداعيات الناتجة عنه من خلال التفسيرات المنطقية الرياضية أو الرؤية التذوقية الروحية.

ومن خلال انتقال العين من الجزء إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل يتم إدراك العين لعناصر العمل الفنى، واستيعاب نظام أجزاءه المتنوعة داخل إطار النسق الكلى العام بشكل تسلسلى تتابعى تكرارى.

والذبذبة البصرية الناتجة عن علاقات الترابط بين الجزء والكل والكل والجزء تزيد من شدة جذب الانتباه إلى عدد غير قليل من البؤر الجزئية والكلية داخل النسق الكلى، ومضاعفة بؤر الانتباه وعدم تركزها فى جزء معين يؤكد استمراريتها المتتابعة فى محيط المكان وما تقدمه للمتذوق من مضامين فى محيط الزمان مما يؤكد الأثر الجمالى لهذا النوع من الفن.

ويذكر نبيل الحسينى: " إن شكل الوحدة وإن انفصل عن الكل الذى تعيش فيه يحمل فى طياته صفات ذلك الكل، لا نقول كل الصفات، وإنما لابد أن يكون هناك بعض



شكل (٩٤)

جزء تفصيلى من تاج محل من الخارج – الهند – يمثل حائطاً على شكل عقد مغطى بتصميمات نباتية ومحاط بشريط كتابى كبير الحجم بالخط الثلث، تظل العين تنتقل فى موسيقى بصرية من الكيانات الجزئية الصغيرة التى يتم بتكرارها الجمالى داخل إطار التكوين الكلى توليد أفكار وانطباعات جمالية تشبه العصف الذهنى فى حلقة متصلة من الانتقال من الجزء إلى الأجزاء المتشابهة معه إلى الكل الذى يجمع بين طياته هذه الأجزاء فى نسق كلى موحد .

منها، وعندما نرى هذه الوحدة فإننا نضعها فى مخيلتنا فى الشكل العام أو الهيئة العامة للفن الذى تنتمى إليه "[1] .

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل فلسفى جمالى (التصميمات النباتية الإسلامية)

الطبيعة هى كل ما يحيط بالإنسان من خلق **الله** وليس للإنسان أى يد فى صنعها فكل عناصر الطبيعة من صنع **الله**، ومن البديهى طبعا أن الإنسان لا يستطيع خلق شجرة من عدم أو بث الروح فى كائن مثلاً، وقد خلق **الله** الطبيعة من العدم بفعل "كن فيكون" ، وقد أوجد **الله** فى الطبيعة نظماً وقوانين إلهية أحياناً ندركها ونستشعرها وأحياناً لا نستطيع إدراك أسبابها ومسبباتها [**وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً**] [2] .

وللطبيعة فى الكون نظام ونسق إلهى محكم لا تحيد عنه عناصر الطبيعة أو تخالفه [**لا الشمس ينبغى لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل فى فلك يسبحون**][3] .

والإنسان يقف أمام بعض مظاهر الطبيعة أحياناً عاجزاً عن تفسيرها، ولكنه يحاول أن يستنبط ويستنتج ويحاول ربط الأسباب بالمسببات للوصول إلى نتائج، أو يحاول فرض فروض وتجربة حلول واستخلاص نتائج من خلال ملاحظته للنظم الكونية التى تنظم عناصر الطبيعة.

والفنان المسلم يعلم جيداً أن **الله** سخر عناصر الطبيعة للإنسان من أجل احتياجاته الضرورية ومن أجل احتياجاته الجمالية أيضاً. لقد تناول الفنان المسلم مظاهر الطبيعة ليس بهدف محاكاتها الحرفية ولكن بهدف إخضاعها لمنهجه الجمالى الخاص واستخلاص قوانينها الجمالية.

---

(١) نبيل الحسينى: منابع الرؤية فى الفن، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ص ١٦٧ – ١٦٨.

(٢) سورة الإسراء: الآية ٨٥.

(٣) سورة يس : الآية ٤٠ .

مــن خـــلال صـــياغة إبداعية جديدة تتوافق وفكره الدينى وما يريد أن يؤكده من خـلال هذا الفكر، لقد استوحى عناصر الطبيعة بعد تحويلها إلى مفردات أولية أو عناصر يعيـد صياغتها جمالياً ليحملها مفاهيماً وأفكاراً تبعد بها أميال عن أشكالها الحالية المباشرة الطبيعية.

مراحل تحويل مظاهر الطبيعة :

لقـد اسـتخدم الفـنان المسلم مظاهر الطبيعة بعد تحويلها إلى مفردات أو وحدات تمـثل عناصـر العمـل الفنى، وتحليلها إلى أشكال وأحجام أولية بسيطة تعتمد على منهج التلخيص والتبسيط والتجريد فى جميع المستويات وذلك من خلال ثلاث مراحل:

المرحـلة الأولى : ويظهـر فيهـا تحويل مظاهر الطبيعة إلى تصميمات ملخصة ولكنها تحتفظ بالمظهر الطبيعى.

المرحـلة الـثانية : وفيها يتم تحويل العناصر الطبيعية إلى أشكال مبسطة هندسية تحمل روح الطبيعة ولكنها لا تحتفظ بمظهرها الطبيعى.

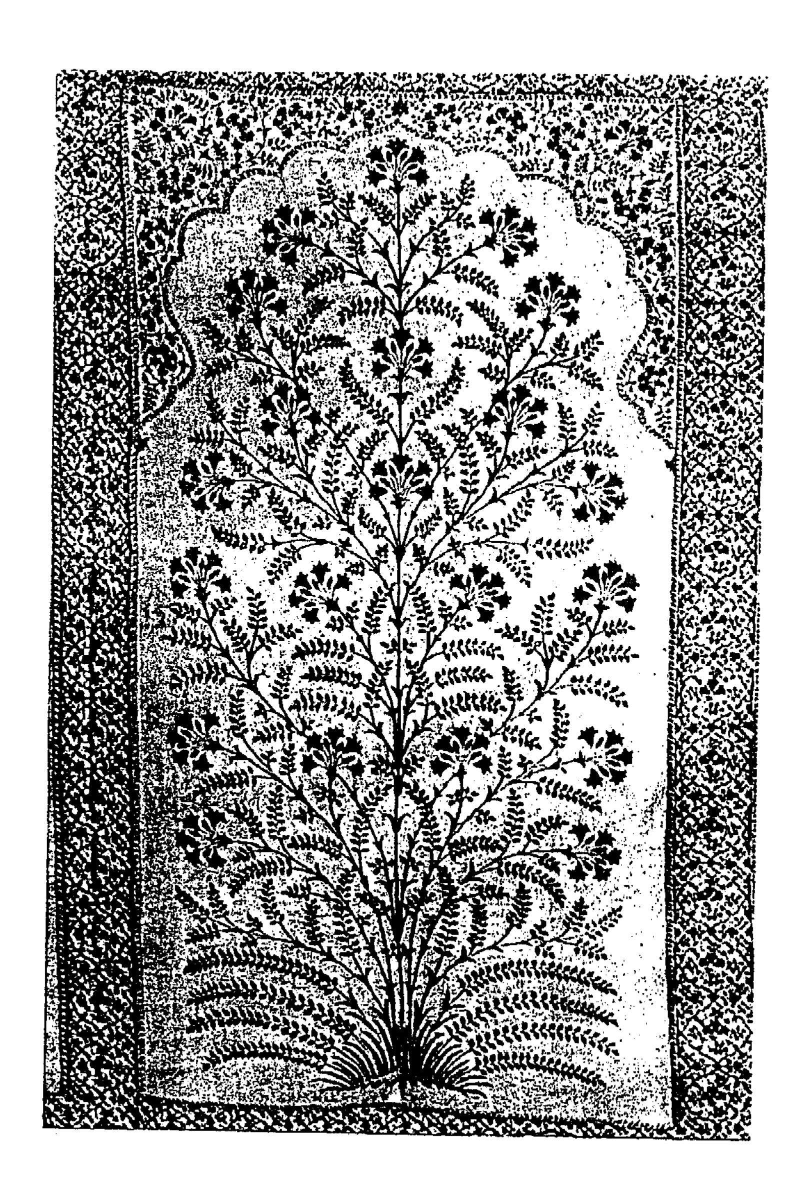
المرحـلة الثالثة : وفيها يتم تحويل العناصر الطبيعية إلى أشكال هندسية مجردة تجريداً رياضياً حيث تتحول الطبيعة فيها إلى مسطحات أو دوائر ومثلثات ومربعات حادة تفقـد كـل صـلة لهـا بأصلها الطبيعى وكان الفنان المسلم يقوم بعمل مزج بين الأشكال الهندسية الحادة واللينة النباتية فى توافق عجيب .

لقـد استخلص الفنان من مظاهر الطبيعة الأسلوب المنحنى اللين وأخذه بعيداً عن أصـوله الطـبيعية فى حـرية إبداعية وجعله يتجول فى مساحات أعماله الفنية مازجاً إياه بأسـلوب إبداعى آخر حاد هندسى، وقام بالتوفيق والتوليف والتعايش بين كلا النوعين فى مزج عبقرى متوافق توافقاً عجيباً ومؤكداً لسيادة كل أسلوب منهما على حدة وبنفس القدر، وربمـا أدخل معهما أيضاً الأسلوب الخطى الذى يتكون من الحروف الكتابية، وربما أدخل مـع المـزيج السـابق بعـض أساليب التصميمات الحيوانية المجردة مازجاً بين كل هذه الأسـاليب وعناصـرها الطـبيعية والهندسية على حد سواء،ومستخدماً إياها فى معالجات جماليـة تخضع لتكوينات متكاملة ومتوافقة فى اتصال موضوعى بين مظاهر الطبيعة التى اخـتزلت وتلخصت وتجردت وتحولت إلى عناصر تصميم داخل إطر فنية وإن كانت فى



شكل (٩٥)

جـزء تفصـيلى من جدار – خزف على شكل محراب باللون الأزرق الجميل يحتوى علـى تكويـن من شجرتين متماثلين، والمحراب محاط بتكوين من الأزهار – تحولت مظاهـر الطبيعة إلى تصميمات مجردة ولكنها تحتفظ بالمظهر الطبيعى (زهرة الزنبق والـورد والأقحـوان)، لاحظ التصميمات أعلى المحراب تجردت تماماً وتحولت إلى علاقات جمالية من خلال خطوط منحنية لينة تبتعد تماماً عن المظهر الطبيعي.



شكل (٩٦)

جزء من سجادة صلاة على شكل محراب منسوجة ومطرزة بخيوط ملونة لنباتات فى تكوين متماثل – تركيا – متحف توب كابى استانبول – تحولت الزهور والفروع والأوراق إلى عناصر تصميم لا تخفى صلتها بالطبيعة فى إطار تحويلها إلى علاقات فنية تشكيلية .

بعـــض الأحيـــان لا تخفى حقيقتها الطبيعية أو صلتها القريبة أو البعيدة عن الطبيعة، ولكن فى إطار من نوع خاص، فى إطار تحويلها إلى معادلات جمالية فلسفية تبعد بها كثيراً عن أصـــلها الطبيعى، وخاصة بعد إيجاد العلاقات الفنية التشكيلية والصلات بين أجزائها مما يحـــدث وحـــدة متسقة فنياً ناشئة عن تكرارات إيقاعية لهذه الأجزاء بنسب جمالية محسوبة حســـابا دقيقا ومستمرة استمراراً لا نهائياً مطلقاً، حتى وإن منع استمرارها إطارها المادى ســـواء أكـــان هذا الإطار نهاية حائط أو نهاية سجادة أو نهاية غلاف كتاب...... فإنها لا تنـــتهى داخـــل النفس المتذوقة بل تستمر فى الزمان اللانهائى حتى وإن انتهت فى المكان الـــنهائى، فمن خواصها الاستمرارية والديناميكية والذبذبة المكانية كمعادلات جمالية فلسفية تفضى إلى الفكر الجمالى الكامن فى بنيتها.

تقـــول سرية صدقى : " إن الزخارف الإسلامية نهاية يمكن أن تعتبر تطور لفكرة اســـتخدام أشكال طبيعية بأسلوب خيالى ولين يتكون من نباتات ، أو عناصر نباتية محورة بشـــكل تجـــريدى، وفى الأرابيسك الإسلامى نجد خاصية إرجاع الهندسة والقوانين الكونية لهذه الفكرة ، فالزخارف تجسيد للنظم والقوانين والإيقاعات فى الطبيعية "[1] .

إن تحويـــل مظاهـــر الطـــبيعة إلى معـــادل جمالى فلسفى يعتبر أحد أهم خواص وسمات الفن الإسلامى.

فمـــن المعـــروف أن عناصـــر التصميمات الإسلامية ووحداتها موجودة منذ القدم حـــتى أن غالبية الفنون فى الحضارات القديمة قد استخدمتها فى أغلب الأعمال الفنية، وفى الإسلام حدث تفاعل إبداعى أنتج تعبيراً جمالياً من خلال البعد الدينى الروحى فى الإسلام، والـــبعد الدنيـــوى له فأنتج نوعاً من التصميمات توحى بعناصر الطبيعة ولكنها ليست هى نفسها فى حقيقتها، وفرق كبير بين ما يوحى وما هو نفسه. ومن هذا المنطلق فإن المتذوق للتصـــميمات الإسلامية يشعر بروح جديدة تسرى بداخلها حتى وإن كانت عناصر مشتركة مـــع حضارات سابقة فهى فى ظل الإسلام تحمل مضامين وأفكار تختلف تماماً عن كل ما سبق، كما تحمل وهو الأهم سمة ذاتية متفردة.

---

(1) Saria Abdal Razzak Sidky: Analysis of the Dinamic Interplay Encountered In An Islamic Geometrical art unit, A System Perespective, University of New York, 1979, P. 30

يقول م.س. ديماند: " إن الأسلوب الإسلامي يبدو على كثير من البروز في مجال الزخارف المثبتة على الألواح الخشبية والتي قوامها رسومات نباتية ملونة بالألوان الأبيض والأزرق والأحمر وتحدها خطوط باللون الأسود وهو أسلوب إسلامي خالص يقوم على تحوير الأشكال الطبيعية لهدف هو غاية ذهنية وروحية وحسية في آن معاً "(١).

الخامات الطبيعية كوسيط بين الطبيعة والفن الإسلامي :

تعتبر الخامات الطبيعية مظهراً من مظاهر الطبيعة فالخشب مصدره الطبيعة والأشجار والطين الذي يتحول إلى أطباق خزفية غاية في الروعة والجمال خاصة بعد إضافة الألوان والجليزات ذات البريق المعدني ... مصدره الطبيعة فهو طين الأرض الموجود في الطبيعة على شكل جبال أو عروق في الجبال.

الآجر وهو الطوب المحروق، الجلد: من جلود الحيوانات ودبغها.

الزجاج من الرمال الطبيعية النقية.

وأعتقد أن ما ذكره المستشرقون من تغطية جميع الأسطح بالخامات وبالأعمال الفنية في الفنون الإسلامية وفسروا ذلك بأنه هرب أو خوف من الفراغ هو تفسير ساذج وغير موضوعي.

فقد كان الفنان يحول المظهر الطبيعي للخشب مثلاً إلى معادل جمالي يرتفع بالقيمة الجمالية للمادة أو الخامة كما يعلى من شأن القيمة الجمالية للعمل الفني في حد ذاته وهو منفذ على باب خشبي مثلاً أو على مبخرة من النحاس.

إن المادة الخام عندما تتحول إلى عمل فني من خلال تصميم تتحول من خلاله مادة العمل الفني، ويتذبذب سطحها في علاقة متبادلة بين العمل الفني والخامة تشبه إلى حد كبير العلاقة بين الشكل والأرضية.

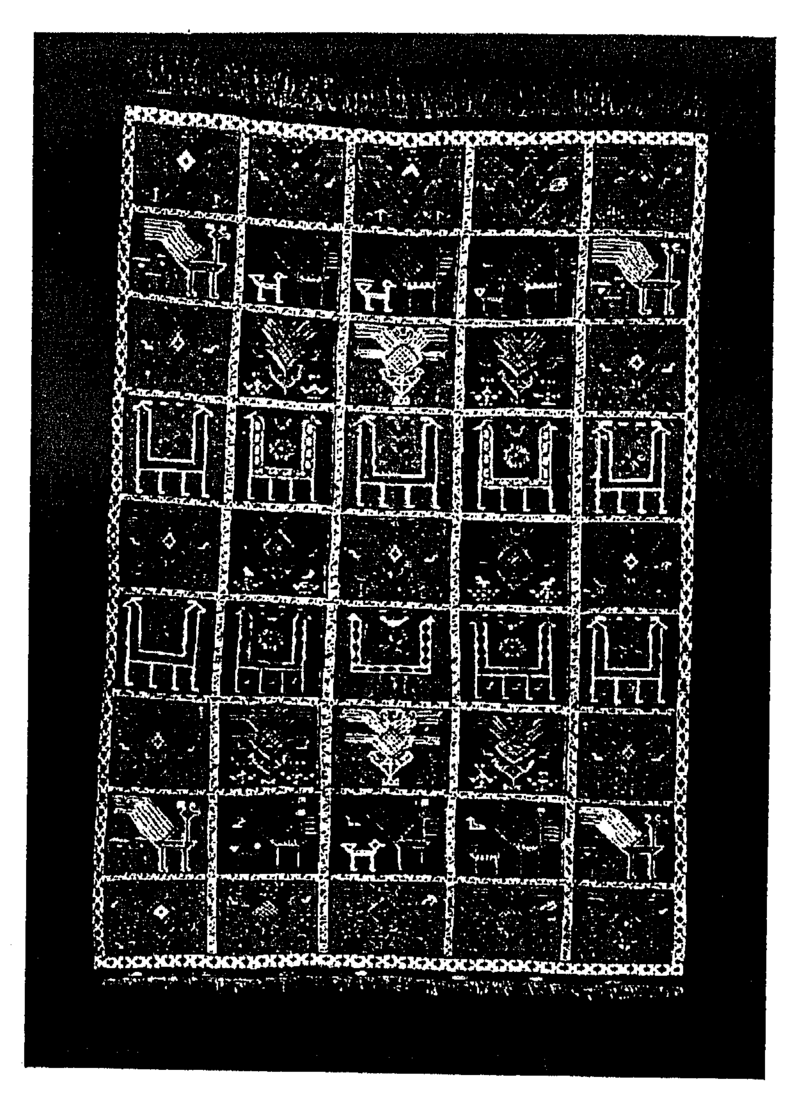
وتتجلى هذه الرؤية في فتحات ونوافذ المساجد المفرغة مثلاً والمستخدمة كحلول معمارية ووظيفية لإدخال النور إلى المكان، كما تتجلى في المشربيات، وإذا حاولنا تحليل هذه الفتحات جمالياً من خلال الخامة والتصميم الذي يغطيها بغض النظر عن وظيفتها نجد

(١) م. س. ديماند : الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨٢، ص ٣٣.



شكل (٩٧)

طبق من الفخار المرسوم ببطانات بنية على أرضية صفراء عثر عليه فى حفائر سامراء موجود بمتحف الآثار الإسلامية فى برلين – يمثل طائرًا مجردًا تحيطه تصميمات نباتية وهندسية مبسطة توحى بعناصر الطبيعة ولكنها ليست طبيعية.



شكل (٩٨)

سجادة من النسيج مكونة من مساحات مربعة يحتوى كل مربع فيها على شكل طائر أو حيوان أو نبات مجرد تجريداً هندسياً مبسطاً يحمل سمات الطبيعة ويحتفظ فى نفس الوقت ببعض السمات التى يمكن من خلالها إرجاع الشكل إلى أصله فى الطبيعة.

أن الخامة إذا تركت هكذا بدون تصميم فستصبح طاقة صماء من المادة الخام وتصبح السيادة للمادة الخام سواء أكانت هذه النافذة من خامة الجص أو هى نافذة من الحديد أو الحجر أو حتى من الخشب أو الزجاج .

ولكن هذه الخامة الحديدية عندما يعلوها التصميم ويفصلها بتصميماته الدقيقة الرقيقة المفرغة لإدخال النور فإن هذه التصميمات تخفف من حدة سيادة الخامة كوسيط وبروزها على العين كما تخفف من حدة مساحتها وحجمها.

ومن ناحية أخرى فإن علاقة العين بالتصميم المنفذ على الخامة وانعكاسه على شبكية العين من شأنه إحداث علاقة عضوية بين الشكل الفنى الجمالى والخامة المنفذ عليها سواء أكانت مفرغة أم مصمتة وفقا للتصميم ، وسواء أكان التصميم ملوناً، أو حفراً بارزاً أو غائر، وسواء أكان الاستخدام شباكاً أو طاقة فى جدار أو علبة من النحاس أو طبقاً من الفخار المزخرف بالبريق المعدنى الذى ننسى مادته ونرى جماله فى مادته الأولية المتمثلة فى الطين المعجون بالماء وتصبح السيادة للبريق الذهبى اللامع الجاذب لعين المتذوق من خلال تصميمه.

والباحثة تعتقد أن مبدأ شغل الفراغ جمالياً أو شغل فراغ الخامة فنياً هو مبدأ جمالى أصيل ينم عن روح إبداعية خلاقة تلهث وراء الجمال وإبداعه وإيجاده وتضمينه كل الخامات حتى تلك التى لا تحمل فى حد ذاتها جمالاً كالطين والحديد والحجر... والتى تتحول جمالياً إلى اللامادية.

ومبدأ شغل الفراغ ألبس الفن لكل الخامات وأنطقها بالجمال من خلال جعل المادة تعكس الرقة والعذوبة من خلال صياغتها جمالياً حتى وإن كانت تعكس الثقل والصلابة أو القبح فى حقيقتها، وفى هذا قمة الإبداع والأصالة والفرادة فى الفنون الإسلامية التى استخدمت كل المواد الخام وحملتها بشحنات جمالية تفوق بكثير أشكالها المادية الأولية، وهى فى استخدامها هذه المواد الخام الكثيرة جداً والمتنوعة جداً حتى نستطيع القول باطمئنان أن الفنان المسلم استخدم فى إنجازاته الجمالية جميع الخامات بلا استثناء، وهو فى ذلك يتفوق على كل فنان فى كل الحضارات السابقة عليه واللاحقة له، خاصة فى استخدامه للتصميم بما يتضمنه من اللون والظل والضوء – والبارز والغائر – والشكل

والأرضـــية – والحيز والفراغ على أوسع نطاق إبداعى وعلى جميع الخامات بلا استثناء مـــن خـــلال التصـــميمات المحـــزوزة والمحفورة والمكونة من الفروع النباتية والأشكال الهندسية والكتابات العربية من خلال تحويل سطح المادة الخام أو الخامة إلى صيغ جمالية مقســـمة فى مساحات هذه المادة إلى تكوينات فنية أصيلة، ومقسمة إلى نظم جمالية إيقاعية لا تخـــفى فيها القدرة الابتكارية المتفردة والاجتهاد الإبداعى الشديد الذى لا يخلو من صبر ومعاناة وإتقان متواصل يشعر بهما أى متذوق حتى وإن لم يكن دارساً متخصصاً.

لقـــد نجـــح الفنان المسلم من خلال تحويل مظاهر الطبيعة المتمثلة فى الخامة إلى الابـــتعاد بالخامـــة عن شكلها الأصلى وتطويعها للدخول فى إطار المنتج الجمالى المتوحد الـــذى وحـــد كل منتجات الفنون الإسلامية والخامات التى استخدمت فى إنتاجها وذلك من خلال :

١ – تغيير الحجم.

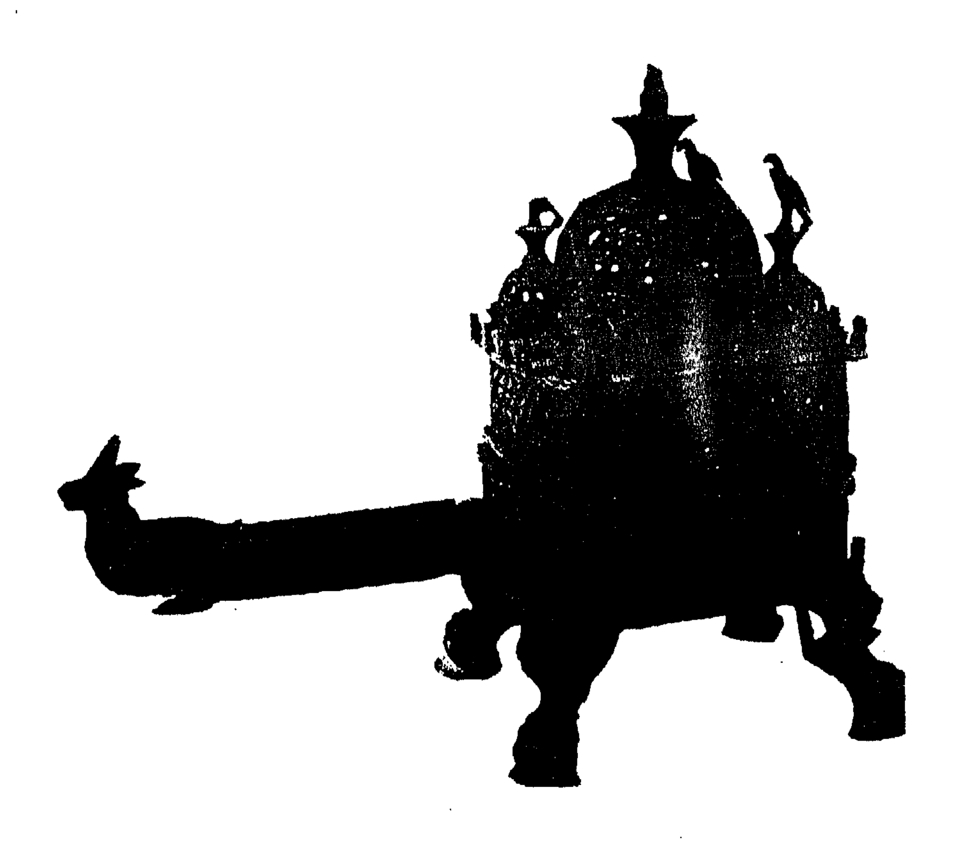
٢ – تغيير المساحة.

٣ – تغيير الشكل.

٤ – تغيير اللون.

ومـــن شـــأن هذا التحويل الشكلى لخواص المادة المظهرية أن تغير من الإحساس بقيمـــة الخامة وخواصها الطبيعية سواء أكانت صلابة المعدن أو صلادة الحجر أو طبيعة أو نـــوع الجلد لتستمد الخامة قيمتها من الأسلوب الفنى التعبيرى على سطحها، ومن شأن ذلك أيضاً تحويل الاهتمام من مظهر الخامة المادى الأصلى أو التقليل من سيادته من أجل إحـــلال جماليـــة روحية أخرى بعيدة عن الجمالية المادية لنوع الخامة من خلال إيجاد بناء جمـــالى يحمل دائماً قيم التجريد والاستمرارية واللانهائية المطلقة، وكأن هذا البناء الجمالى هو بمثابة تأمل فى سطح الخامة للوصول إلى ما وراء الشكل المباشر للخامة نفسها.

فمـــن خـــلال الخشـــب والحديـــد والـــنحاس والـــبرونز والفضة والرخام والعاج والســـيراميك والحجر والطين المحروق كل هذه الخامات الأولية عندما تتحول إلى علاقات جماليـــة مجـــردة عـــن المعنى المباشر البصرى للخامة. فالفنان المسلم لا يبحث عن القيم



شكل (٩٩)

مبخرة من الحديد المفرع على شكل بناء ذي قبة محاطة بأربعة قباب صغيرة ذات فوهة،وفى أحـد الجوانـب عمـود طويل ينتهى بنصف غزالة. مقتنيات صالة فرير للفن – واشنطن – أمـريكا، تحولـت خامـة الحديد هنا إلى وسيط بين الفن والحاجة النفعية المتمثلة فى تعطير المكـان برائحة البخور الجميلة وبين الطبيعة المتمثلة فى أشكال الطيور وشكل الغزال – كما تحول الحديد إلى تشكيلات مفرغة تمثل فتحات كحلول وظيفية لإخراج البخور وإحداث علاقة عضوية بين الشكل الجمالى والخامة المنفذ عليها.



شكل (١٠٠)

إناء من الخزف المرسوم بتصميمات نباتية وهندسية تحت الجليز. متحف الإنسان – باريس . يتحقق مبدأ شغل فراغ الخامة جمالياً عندما يتحول الطين كخامة قد لا تحمل فى حد ذاتها جمالاً إلى إناء ينطق بالإبداع والدقة يجعل المتذوق ينسى مادته الأولية (الطين) وتصبح السيادة للشكل الحالى المصمم بتصميمات دقيقة ملونة وجميلة.

الجمالية فى مواد خاماته وطبيعتها وألوانها بل إلى القيم الجمالية التى تؤكد سعيها فى دأب إلى التعـبير عن المنطق الجمالى لجميع أنواع الفنون، ألا وهو التعبير عن المطلق ، فكل المـواد على اختلافها وتنوعها تتحول إلى خطوط ومساحات وتقاسيم وأشكال هندسية تتعدد فى لا نهائيـة تطـغى على نوعية الخامة لتنقل المعنى والفكرة وتصبح بمثابة رمز للحقيقة الوحيدة المطلقة.

الرؤية الجمالية فى تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

إن الرغـبة فى إبداع منهج جمالى يحقق ويؤكد الفكر الإسلامى ويتوافق مع معطياتـه كـانت وراء استخدام جميع الخامات وفى نفس الوقت تحويل مظاهر جميع هذه الخامات وتغييرها من خلال الألوان والخطوط والمساحات والتصميمات والتكوينات العامة الـتى تصـبح لهـا السـيادة فوق سطح الخامة، وتصبح هذه السيادة من أهم الخصائص الجماليـة التى تعبر عن معادلات جمالية فلسفية ومضامين فكرية هى من أهم خصوصيات الفـن الإسـلامى المعبرة عن الثقافة الإسلامية وعن أهم قيمة من قيم هذه الثقافة ألا وهو التوحيد والتعبير عن المطلق الذى ليس كمثله شىء.

والتصـميمات تعمل على التقليل من كثافة الخامة وخفة حجمها فمن خلال تحويل مظهـر المادة الخام الطبيعية إلى قيم ومبادىء فنية تؤكد الجانب الروحى التأملى وتجعل له السـيادة والحضـور على الشكل الأصلى الطبيعى للمادة ويصبح الموضوع الضمنى هو كيفيـة التعبير عن مضمون المطلق الذى ليس كمثله شىء ومن هنا تصبح مظاهر الخامة الجماليـة ثانويـة، وهـذا مـا يميـز المنطق الجمالى للفن الإسلامى عن الفن الحديث أو المعاصـر الذى بحث فى بعض فتراته عن جمال قطعة الرخام أو تجزيع قطعة الخشب أو مـلمس الـنحاس كهـدف جمالى دون أن يعبر ذلك عن شكل أو محتوى معين سوى القيم الفنية للخامة.

ومـن هـنا لا تصـبح مـادة الطـبيعة هى الجوهر بل ما تعبر عنه بتحولها من مظهرها الطبيعى إلى ذبذبات بصرية دقيقة لا نهائية.

ومـن هـنا يصـبح من مميزات الخامة أنها تسهم مع التصميم فى تأكيد المعنى وإبـرازه فالخامة ليست هى الهدف الجمالى ولا حتى التصميم، بل تشترك الخامة كوسيط

مـع التصميم لإبراز المعنى الكلى وتأكيده وربما كان هذا هو سبب وحدة الفنون الإسلامية التى حيرت الكثير من الباحثين .

وعلى ذلك تجلت فرادة الفنون الإسلامية فى استخدامها للخامات المتنوعة فالخامة المشغولة تصبح وسيلة للتأمل تذهب بالعين بعيداً عن خصائصها الطبيعية المادية، وتتجلى الفـرادة أيضاً فى كيفية جعل مساحة مادة الحجر الصوان مثلاً دقيقة رقيقة متذبذبة تصدر إيقاعـات كموسيقى بصرية لا نهائية تبعدنا تماماً عن خصائصها المادية من الجمود والقوة والصلابة والصرحية. وتصبح السيادة الجمالية لمصلحة التشكيل والتخطيط لإبراز المعنى المطلق.

فانـزواء المـادة وفـناؤها فى مقـابل المعنى المطلق الخالد الباقى يذكرنا بالمبدأ الإسـلامى الأساسـى أو المبدأ الكونى العام من فناء كل الموجودات فى الكون وبقاء **الله** الخـالد الـباقى : بسم **الله** الرحمن الرحيم: [**كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام**][1] [**كل شىء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون**][2] .

ومـن خـلال ذلـك تحولت الطبيعة المتمثلة فى مظهر الخامة إلى معادل جمالى فلسـفى عـبرت فيه الطبيعة المادية المحدودة الفانية عن معانٍ جمالية غير محدودة وغير مادية وباقية ودائمة تمثل ما وراء المادة.

وتـتوحد وظيفـة الفـن وهدفه بهذا المعنى مع وظيفة وهدف الصلاة فكما ينحى الإنسـان فى الصـلاة كـل المواد العارضة والزائلة عنه ليلقى **الله** لا يستغرقه أى شىء سـوى ذكـر **الله** ولقائه الروحى فتسمو نفسه، وتستقر روحه ويفرغ من الصلاة متجدد الـنفس والـروح ويشعر بالجمال الإلهى المطلق يستغرق كل وجدانه فينتج ويبنى ويتعلم ويعـلم وهـو عامـر الوجـدان بالجمال الإلهى الذى يتجدد بداخله خمس مرات يومياً فى الصـلاة ويـتجدد بداخلـه ما شاء **الله** أن يذكره سواء بالتسبيح أو قراءة كلمات **الله** كلٌ حسب اجتهاده.

---

(١) سورة الرحمن : الآية ٢٦، ٢٧

(٢) سورة القصص : الآية ٨٨ .



شكل (١٠١)

خـــنجر وغمده من الذهب المرصع عثر عليه بالهند – مقتنيات متحف الآثار الإسلامية بالكويـــت. لقـــد ألبس الفنان المسلم الفن والجمال لكل الخامات وحملها بشحنات جمالية تفـــوق بكثـــير أشـــكالها المادية الأولية باستخدام التفريغ والترصيع والأحجار الملونة والظـــل والضـــوء والـــبارز والغائـــر والشكل والأرضية من خلال أساليب المحزوز والمحفـــور حتى حول سطح المادة إلى دانتيل رقيق من الذهب فى نظم جمالية إيقاعية لا تخلو من الصبر والمعاناة والدقة المتناهية والإحسان الشديد والإتقان الذى لا يفتر.

فالصــلاة تجــربة ذاتية محضة ولا يشترط أن يشعر الإنسان بنفس ما يشعر به إنســان آخــر عــند مناجاة **الله** فى الصلاة أو من خلال ذكر القرآن، ذلك لأن المشاعر مختــلفة ومتــنوعة مــن حــزن وســعادة ورجاء وأمل وتوبة ، وليس الهدف من الصلاة الحــركات والإشــارات... ولكن الهدف هو ما وراء ذلك من الصلة **بالله** الواحد المتعال وليــس الهــدف من جمال الفن هو جمال المظهر المادى بل ما وراء المادة وكأن الفن هنا هو عبادة **الله** جمالياً.

وعــلى ذلك فالجمالية الإسلامية ليست متمثلة فى الطبيعة وموادها من خامات أو عناصــر مــن إنســان وحيوان ونبات كما أنها ليست متمثلة فى المظاهر الشكلية لعناصر الكــون من شمس وقمر ونجوم ومجرات وليل ونهار ورعد وبرق وأمطار وبحار وأنهار وجبال، ولكن فيما تدعونا إليه هذه المظاهر المعجزة للإنسان فى التفكر فيمن خلق كل هذا وعــبادته وتمجيــده وتعظيمه وهذا هو هدف الخلق. يقول **الله** تعالى : [**وما خلقت الجن والإنــس إلا ليعبدون**] وتحضــرنى كلمة الأستاذ الفنان حامد سعيد فى حفل تكريمه أنه تــلميذ حــتى الآن لكلمة أستاذه فى حصة الدين أن **الله** موجود فى كل الوجود وطلب من كل تلميذ أن يردد هذه الجملة .

وهــنا تلــتقى الأهــداف والغايــات، هدف الفن كتذكير بالجمال الإلهى مع هدف الصــلاة كصــلة وثيقــة **بالله،** مع هدف التأمل فى مظاهر الطبيعة كعبادة لمن خلق هذه الطبيعة.

ويصــبح المعــنى الجمــالى للفن هو معنى أشمل وأعم وأكثر اتساعاً وعمقاً من المعــنى المباشــر الضيق المحدود لشكل الطبيعة السطحى الفانى وتصبح وظيفة الفن هو شغل هذا السطح الفانى الزائل ليقود إلى الإحساس بالواقع الباقى اللامتناهى الخالد.

كمــا يصــبح هدف الفن أيضاً البهجة الروحية الداخلية اللا محدودة التى تشبه ما نستشعره فى الصلاة فى مقابل البهجة السطحية المادية الزائلة المحدودة بزمان ومكان.

وعــلى ذلــك يــتأكد أن المــنهج الجمالى الإسلامى هو منهج خاص ومتميز جداً ووثيــق الصــلة بــالعقيدة الإســلامية ويحمل المنهج فى ذاته نظريته الجمالية وعناصرها وأسســها وأهدافهــا، وهــو فى هذا يختلف تماماً عن المنهج الجمالى الغربى أو الأوروبى

الـــذى يؤكـــد على المظهر الخارجى السطحى من خلال دقة المحاكاة أو اتخاذ المثل العليا والمبادىء الأساسية من عناصر الطبيعة.

لذلـــك فيجـــب التنقيب والتفتيش عما تبوح به مظاهر الفن الإسلامى بالإضافة إلى الخصائص الشكلية لها عن الخصائص الفكرية والروحية التى شكلت ماهية الفن الإسلامى والسارية فى العناصر الشكلية الجمالية له حتى الآن.

١٢ – اللا نـهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى :

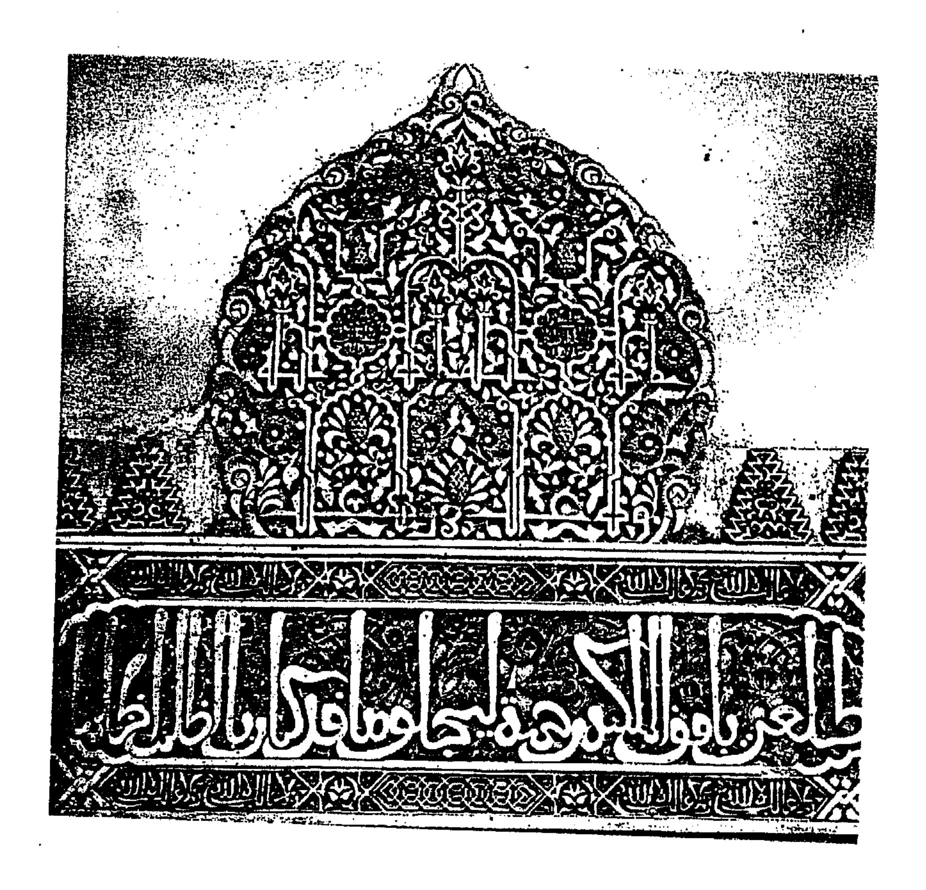
يقـــول نـــبيل الحسينى : " فى عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امـــتداد عناصـــر الـــتكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير فيها ويكون هذا الامتداد فى أى اتجـــاه رأسياً أو أفقياً وفى الامتداد غير المحدود يدرك المشاهد للعمل أن عناصره لا تقف عند حدود الإطار الخارجى للعمل بل أنه من الممكن لها أن تتخطى ذلك الإطار لتطل منه وتمـــتد وتنتشـــر خارجـــة عنه، إنه استمرار غير محدود وله القابلية للامتداد خارج إطار العمل الفنى "[١] .

إن تـــنظيم النســـق الجمالى اللانهائى فى الفنون الإسلامية جميعاً بنى أساساً على تكـــرار الوحـــدات المتجزئة والمرتبطة معاً والتى تتكون بالإضافة إلى بعضها البعض فى نظـــام كلى مترابط ترابطاً محكماً، ورغم تكوين هذا النسق الجمالى من عناصر ووحدات متـــناهية فى الصـــغر كـــنقطة مـــثلا أو دائـــرة صغيرة جداً قد لا ترى بالعين المجردة ، وعناصـــر ووحـــدات كـــبيرة جداً قد يصل حجمها إلى كل مساحة العمل الفنى سواء أكان جـــداراً أو طبقاً خزفياً أو سجادة أو قبة، وبالرغم من هذا التباين الكبير فى حجم الوحدات والعناصـــر المكونـــة للعمل الفنى، إلا أن كل عنصر صغيراً كان أو كبيراً يحتفظ فى حد ذاتـــه بوحـــدة عضوية شديدة العضوية والترابط فى حد ذاته وفى حد حجمه داخل النسق الجمالى الكلى.

ومـــن أهم خصائص اللانهائية كسمة جمالية عدم جذب الانتباه أو الذهن إلى جزء أو عنصـــر أو وحـــدة دون الأخرى من مكونات النسق الجمالى الكلى بل إن كل العناصر

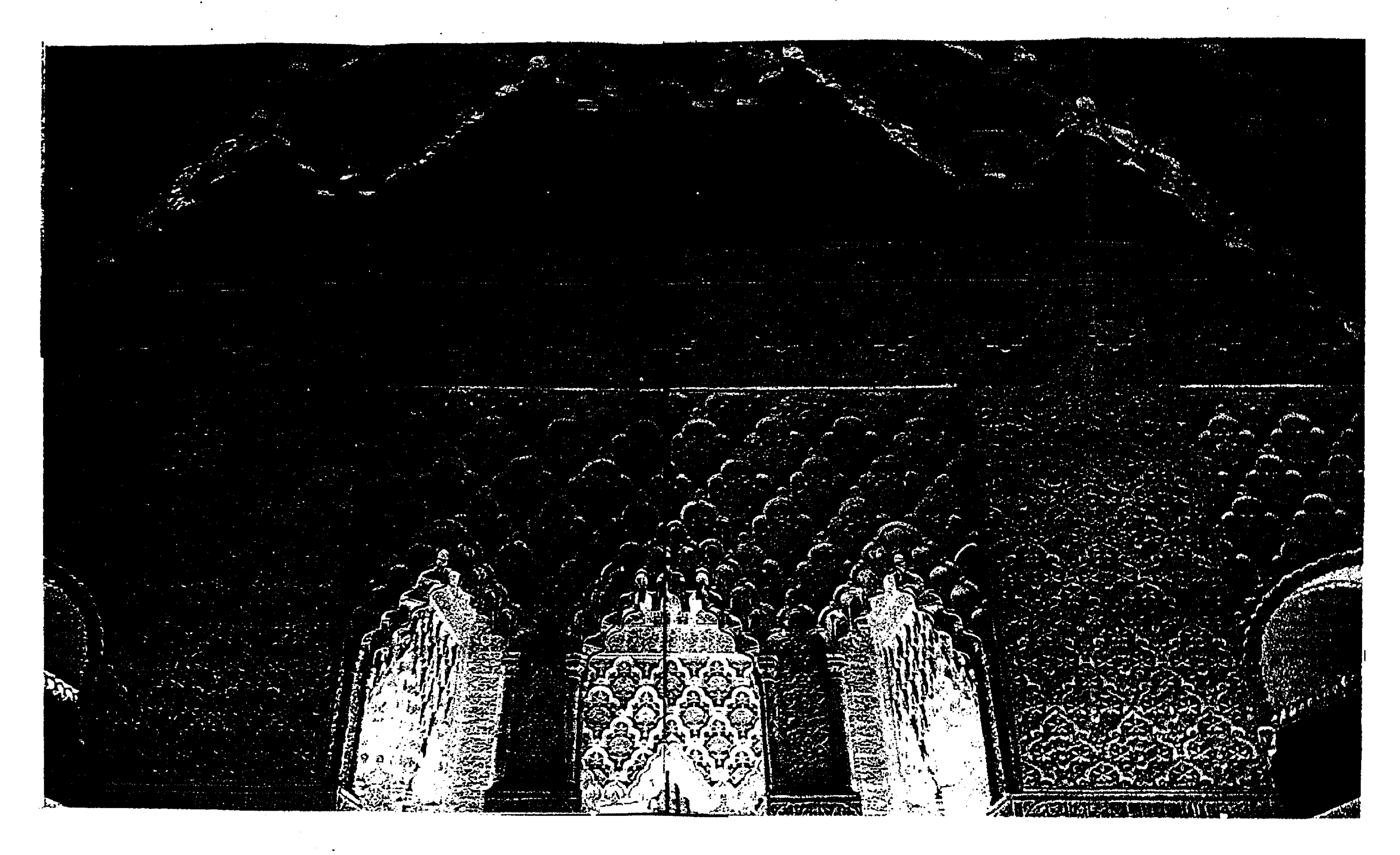
---

(١) نبيل الحسينى : قياس العمل الفنى ، ط ١، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٦، ص ١٠٢.



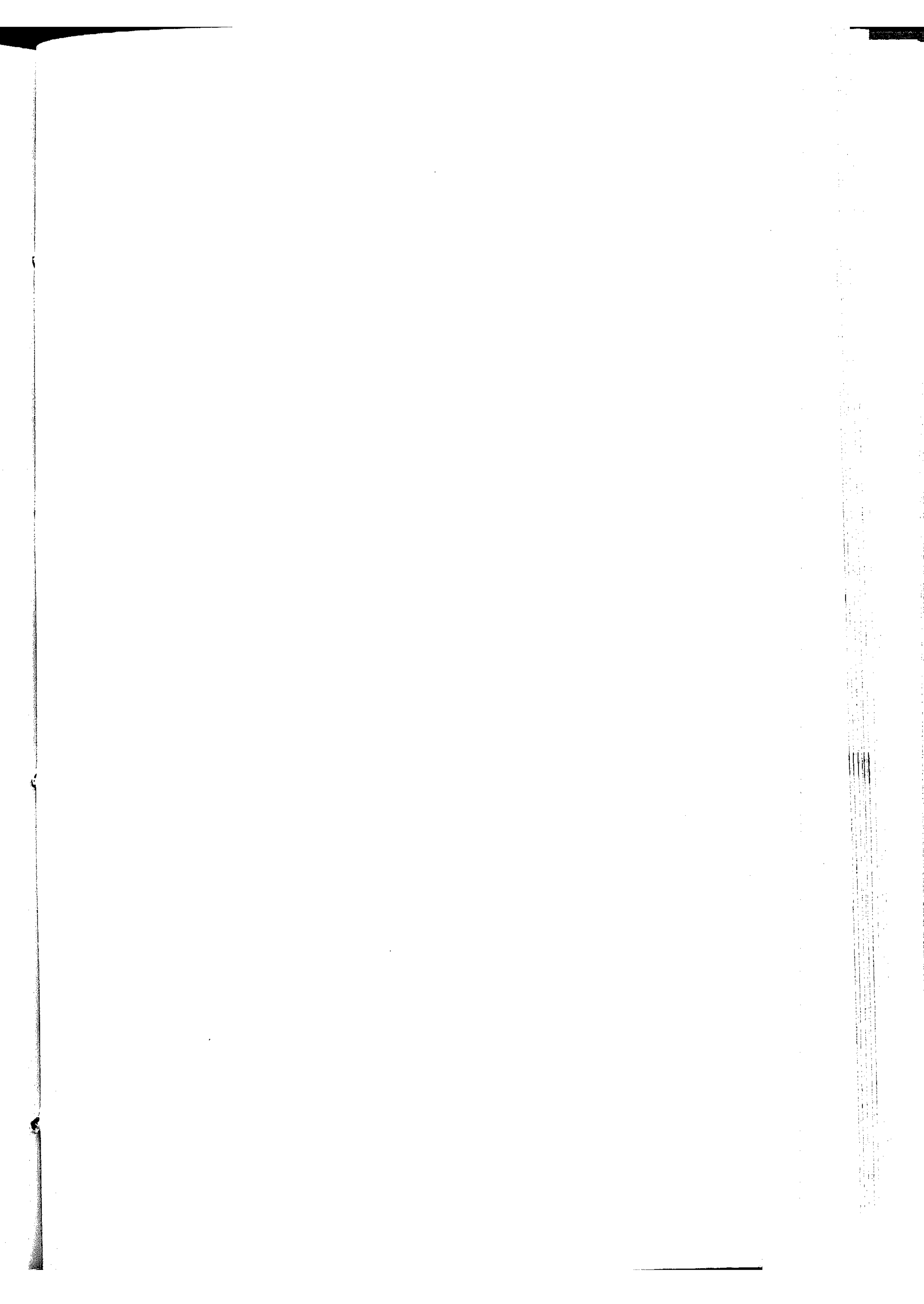
شكل (١٠٢)

لقد تحولت الوريقات النباتية المحفورة والمحزوزة إلى خلفية من المورقات الملتفة تبرز وتؤكد كلمات (الله) و(لا غالب إلا الله) التى تحولت إلى وحدة تصميم ساهمت مع مظهر النبات فى انزواء المادة الخام وفنائهما لتعبر عن معانٍ مطلقة غير محدودة خالدة.



شكل (١٠٣)

حـــائط من قصر الحمراء. يوحى باللانهائية كقيمة جمالية ، من أهم خصائص اللانهائية عدم جذب الانتباه وعدم تركيز الذهن على جزء دون الآخر بل تؤكد عدة مستويات فنـــية تجذب نظر المتذوق، ومن شأن تعدد مستويات بؤر التركيز عدم جذب النظر إلى جزء وإهمال آخر ولكن الإحساس بالاستمرار اللانهائى واسترسال البصر وتجوله فى أنحاء النسق ألفنى الكلى.



والوحــدات تتميز بالتساوى والتعادل الكلى ، وهكذا يتم النظر فى عملية تأمل لا نهائية من خــلال اســتيعاب العين لكل المتشابهات وكل المتغيرات، وتجولها من متشابـــه إلى آخر ومن متغير إلى آخر داخل الإطار الكلى المستمر استمراراً لا نهائياً.

ومــن شأن تعدد مستويات بؤرة التركيز عدم تركيز الذهن على جزء دون الآخر، ومن شأنه أيضاً الإحساس بالاستمرار اللانهائى كنظام مؤكد للتركيز.

واللانهائيــة كســمة جمالية يتم الإحساس بها وإدراكها من خلال مستويات متعددة مــن الــترابط والوحــدة العضوية فهناك مستوى من التماثل اللانهائى فى تنظيم الوحدات المتشــابهة فى الحجــم أو الــلون ومســتوى آخر من التعاكس اللانهائى من خلال تنظيم الوحــدات فى إطــر وتكوينات متعاكسة أى متتابعة من أعلى إلى أسفل ومستوى آخر من الــتداخل اللانهــائى بين أجزاء النسق الكلى وكأنه قطعة نسيج تداخلت أجزاء التصميم بها تداخــلاً معقداً تعقيداً شديداً حتى ليصعب فصل أى جزء عن الآخر ولو من خلال الرؤية. وبمعــنى آخر فإن أى وحدة تصميم يمكن الإحساس بها كجزء من النسق الكلى كما يمكن الإحســاس بها كجزء مكمل للوحدة التى تجاورها، والكل يمكن الإحساس به داخل الإطار العام كنسيج متكامل فلا توجد سيادة لمستوى دون الآخر فالمستويات تدرك فى وقت واحد وبــنفس الأهمية سواء أكان وحدة تصميم صغيرة فى مسجد أو وحدة معمارية تمثل العقود والأعمدة داخل أروقة المسجد مثلاً، وكل وحدة تؤدى وظيفة مزدوجة داخل النسق العام :

أولاً: الإخبار عن وظيفتها فى تأكيد ما يجاورها من وحدات مشابهة لها ومتداخلة معها على شبكية العين.

ثانيــا: الإخــبار مــن خلال تداخلها مع الشكل المصمم عن النسق الجمالى العام، ومعــنى ذلك أن الوحدة الواحدة يمكن أن تؤدى عدة أدوار أو وظائف جمالية داخل النسق اللانهائى فهى يمكن أن يكون لها وظيفة فى حد ذاتها كما يمكن أن تكون لها وظيفة أخرى فى جزء مجاور من التصميم الكلى.

ومــن هــنا تصبح السيادة لكل جزء من الأجزاء المكونة للتصميم بنفس الأهمية ونفس جذب الانتباه مما يؤكد الإحساس باللانهائية كسمة جمالية.

وهــذا الإحســـاس الجمـــالى باللانهائيـــة يـــنعكس بشكل مباشر فى أغلب الفنون الإســـلامية فـــنجده فى التصميمات الهندسية والتصميمات النباتية كما يوجد على الحوائط المعمارية وعلى القطع الفنية الصغيرة كالأطباق الخزفية.

" والتصـــميمات الإســـلامية مرنة فى طبيعتها ومستقلة بشكلها ومادتها، ومقياسها ولكـــنها فى نفس الوقت مطلقة غير مرتبطة بالحيز حيث تعبر عن احتمالات غير محدودة مـــن الاتساع، فهى باستمرار تعكس التضاعف فى الأشكال كى تعطى راحة للعين والعقل مـــن خـــلال استمرارها وتواصلها وهى بذلك تبتكر وتحقق فناً يمتاز بالحركة، كما أن كل جـــزء أو وحدة فى التصميم له القدرة على الامتداد اللانهائى ذلك لأن بنية التصميم يمكنها أن تواصل تزايدها وتضاعفها على الدوام كرمز للخلود "(١) .

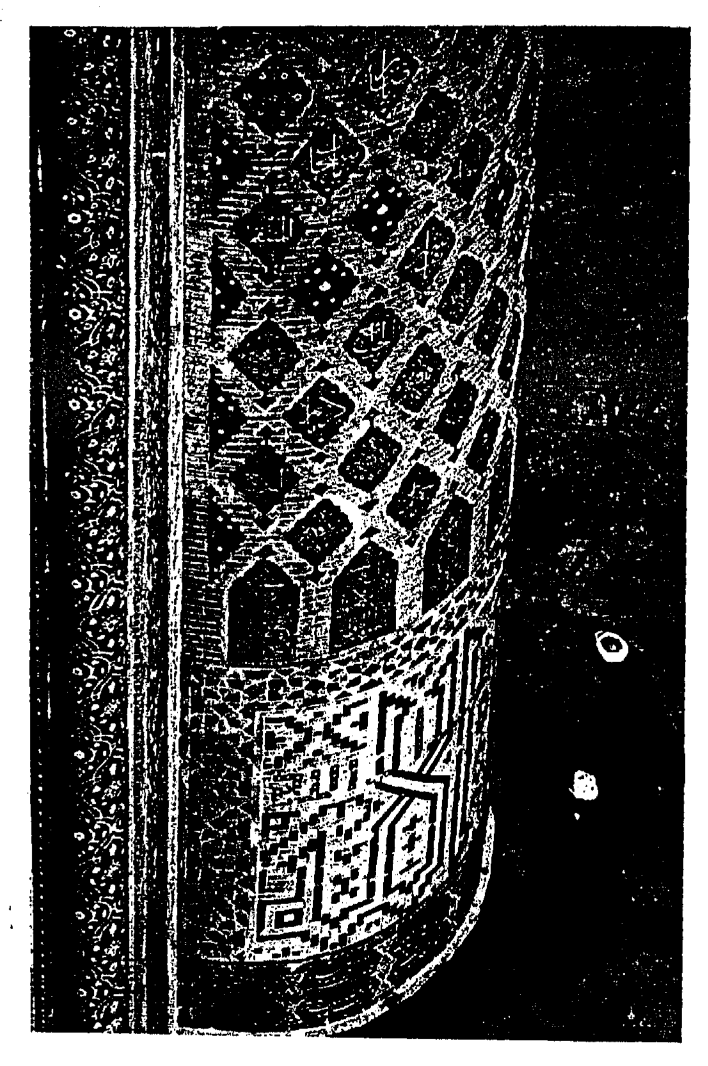
عـــبر الفـــنان المسلم عن اللانهائية من خلال تحويل مظاهر الطبيعة إلى وحدات تصـــميم غايـــة فى البســـاطة بمفردها أو بمعزل عن السياق الجمالى العام لها فى تكوينها المتكامل تماماً مثل رقم واحد فى الأعداد إذا قرىء بمفرده ، وغاية التعقيد فى نفس الوقت مـــن خـــلال تكـــرارها وتجاورها وانعكاسها فى جميع الاتجاهات وتشكيلاتها المتضاعفة وكأنها متوالية عددية رياضية ممتدة إلى ما لا نهاية، فمن المعروف أن مضاعفات الأعداد لا نهايـــة لهـــا، ولا أدرى لماذا تلح على – عند تأمل أى نموذج للتصميمات الإسلامية – فكـــرة المتوالية الرياضية وأشعر أن هذه النزعات والتكرارات والتكوينات الجمالية ترسب فى داخـــلى شـــعوراً بالارتـــباط بـــالأعداد وما هى إلا أعداد لا متناهيةومتواليات عددية متـــناظرة ومتشـــابهة ومتتابعة ، هذه المتواليات العددية أو المتواليات البنائية قابلة للامتداد الأفـــقى والرأســـى لـــو أتيحت الفرصة للامتداد فتولد عند المتذوق طاقة كامنة فى تتبعها والسير معها إلى ما لا نهاية.

تمامـــاً مثلما يعد الطفل الصغير من رقم ١ إلى رقم ١٠٠ منتشياً بقدرته على تتبع الأرقام وعدها إلى ما لا نهاية، وهو فى نشوة انتقاله من البسيط إلى المعقد.

وهـــذا بالضـــبط مـــا ينطبق على المتذوق عند تتبع وحدة تصميم على جدار مثلا فيتـــنقل مـــن خلال شكلها البسيط وهى بمفردها إلى مرحلة أكثر تعقيداً لتتبعها وهى تتكرر

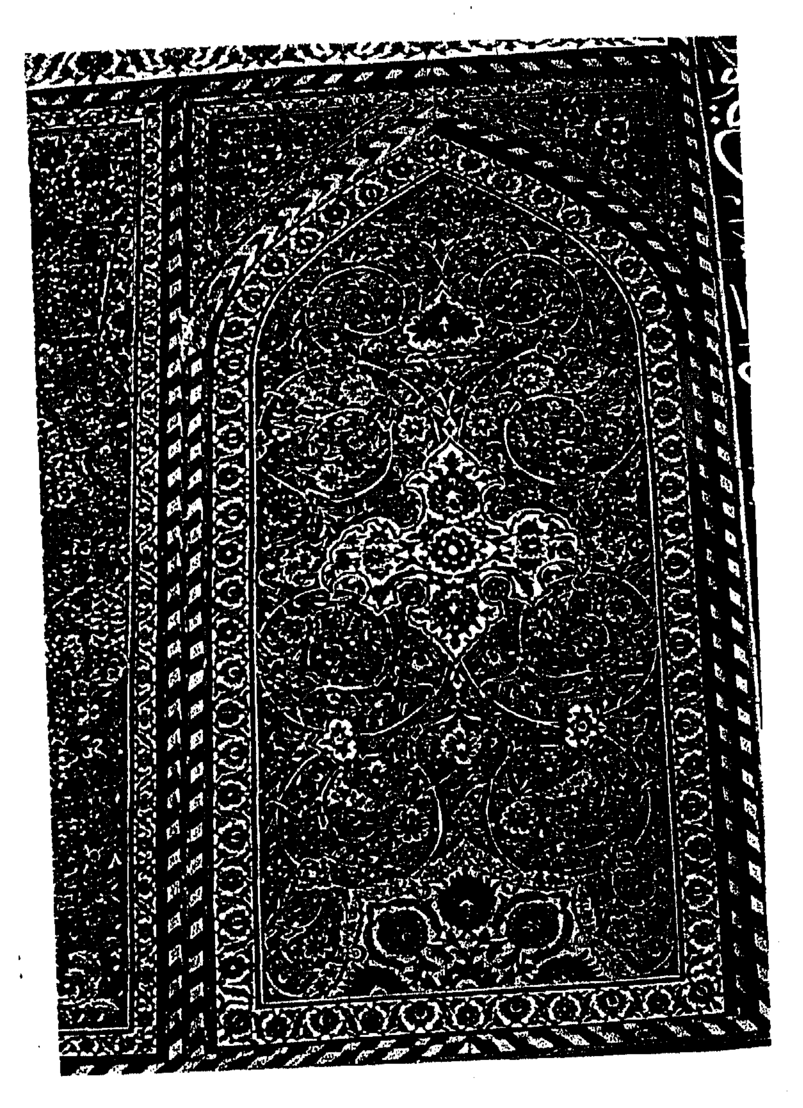
---

(1) Dalu Jones: Architecture of the Islamic World, P. 161.



شكل (١٠٤)

جانـــب مـــن الجامع الأزرق في تبريز إيران تظهر أسماء الله الحسني كوحدة تصميم تغطـــي العمـــود بأكملـــه . يقول نبيل الحسينى : " فى عناصر التكوين استمرار غير محـــدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد فى أى اتجاه رأسياً أو أفقياً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه ".



شكل (١٠٥)

حائط من التصميمات النباتية في مسجد بإيران.

يقول نبيل الحسينى : " فى عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد فى أى اتجاه رأسياً أو أفقياً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه ".

مــع مــثيلاتها مــن خلال تكوينات غنائية إيقاعية متنوعة فى الأبعاد ومتنوعة فى التنظيم التكويــنى لهــا وكأنهــا توحى بمضامين بعيدة جداً عن شكلها الحالى المباشر ولكنها فى نظامها الغنائى الإيقاعى توحى بالتأمل ـما يرسبه شكلها داخل الكل أو داخل التكوين العام وكأن ذلك يحدث من خلال ثلاث مستويات للمتذوق:

المســتوى الأول: إدراك شــكل الوحدة بمفردها وتداعياتها الطبيعية أى ارتباطها بالطبيعة.

المســتوى الــثانى: إدراك شــكل الوحدة مع نظيرتها فى كل متكامل يمثل تكوين جمالى.

المســتوى الثالث: إدراك شكل هذا التكوين (الكل) وارتباط الجزء فيه بالكل من خــلال التداخل المعقد اللانهائى، وما يرسبه ذلك من إحساس بالنظام الكامن فيه وما يوحيه هذا من مضامين إيحائية وروحية عميقة.

ويــزكى الإحساس باللانهائية ذلك الانتشار اللانهائى الشاسع لعناصر التصميم فى كــل مكــان، وعلى كل سطح على الحوائط والجدران والأرضيات والأسقف... فى عملية جــوار وتــآلف ينساب متحركاً فى كل الاتجاهات وكأن الإحساس باللانهائية فيها يرفض الــتحديد أو الــتأطر داخل حدود أو أبعاد محددة أو منتهية، حتى عند انتهاء التصميم داخل الحيز فإن هذا الانتهاء يوحى بالامتداد سواء أفقياً أو رأسياً.

وكــأن محــتوى التعبير يرفض الحدود والأطر المكانية ليمتد زمانياً داخل إطار التعبير اللامحدود واللانهائى.

يذكر غازى مكداشى: " عندما نتوسط صحن المسجد نجد أن عناصر الأروقة من أعمــدة وقــناطر وفــراغات تلفنا من كل جانب فنشعر وكأن العناصر المحيطة بنا، وأينما اتجهــنا فى لحظــة مــا تتواجد فى نفس الوقت فى كل مكان مما يخيل إلينا أيضاً وكأنها تــتحرك فى كل اتجاه أنها تبتعد أو تقترب أو تذهب يميناً أو شمالاً، إن هذا الجو المتحرك ينــتقل أثــره إلينا بالذات ونحن مازلنا فى الواقع وقوفاً. وهذا الشعور بحركة أنفسنا مرده

انعدام وجود المرتكز المكانى الثابت من حولنا والذى نستطيع من خلاله تحديد مكاننا، هذه الأجواء فى العمارة يمكن أن نشبهها بطفونا على سطح ماء البحر الواسع "[1].

واللانهائيــة كسمة جمالية تكتسب خواصها من خلال الاستمرارية الممتدة المكونة مــن أكــثر من عنصر داخل مجموعات تمثل مصفوفات خطية أو معمارية أو هندسية أو نــباتية... تتضاعف فى امتداد عناصر التكوين لتكون ملحمة لا نهائية، وكأنها تؤكد هذه اللانهائيــة من خلال استمراريتها وامتدادها داخل الكيان الكلى للعمل الفنى فتعكس ترابطاً وتــأكيداً وكــأن الوحدة الواحدة تؤكد بعضها البعض بمعنى آخر كأن العنصر الواحد يؤكد مجموع العناصر المتشابهة معه فى بلاغة تعبيرية لا محدودة.

مــثال عــلى ذلك عند رؤية أحد المصلين فى المسجد يصلى منفردا وعند مقارنة هــذه الرؤية لنفس الإنسان يصلى مع جموع المصلين فى صفوف صلاة الجمعة مثلاً فإن الإحســاس بهــذا الإنســان كعنصر داخل إطار عناصر أكثر متشابهة معه فى النوع تؤكد هويــته، وتحدث ترابطاً بينه وبين العناصر الأخرى ويمثل مع مجموع العناصر كياناً كلياً لا محدوداً وممتداً ولا نهائياً.

وكأن الإيحاء بالبعد الزمنى اللانهائى يتحقق من تنظيم العناصر الفنية داخل أبعاد ممــتدة ومتكررة تؤكد الواحدة منها الأخرى فى البعد المكانى سواء أكان هذا البعد المكانى ذا ثلاثــة أبعــاد كالعمــارة أو ذا بعدين كالتصميمات المسطحة، والصفحات المخطوطة، وتــتأكد هــذه الرؤية عندما تصبح العناصر الفنية كثيرة جدا ومتجاورة ومتشابهة تحصر بينها أيضا فراغات كثيرة جدا ومتجاورة بالتالى ومتشابهة.

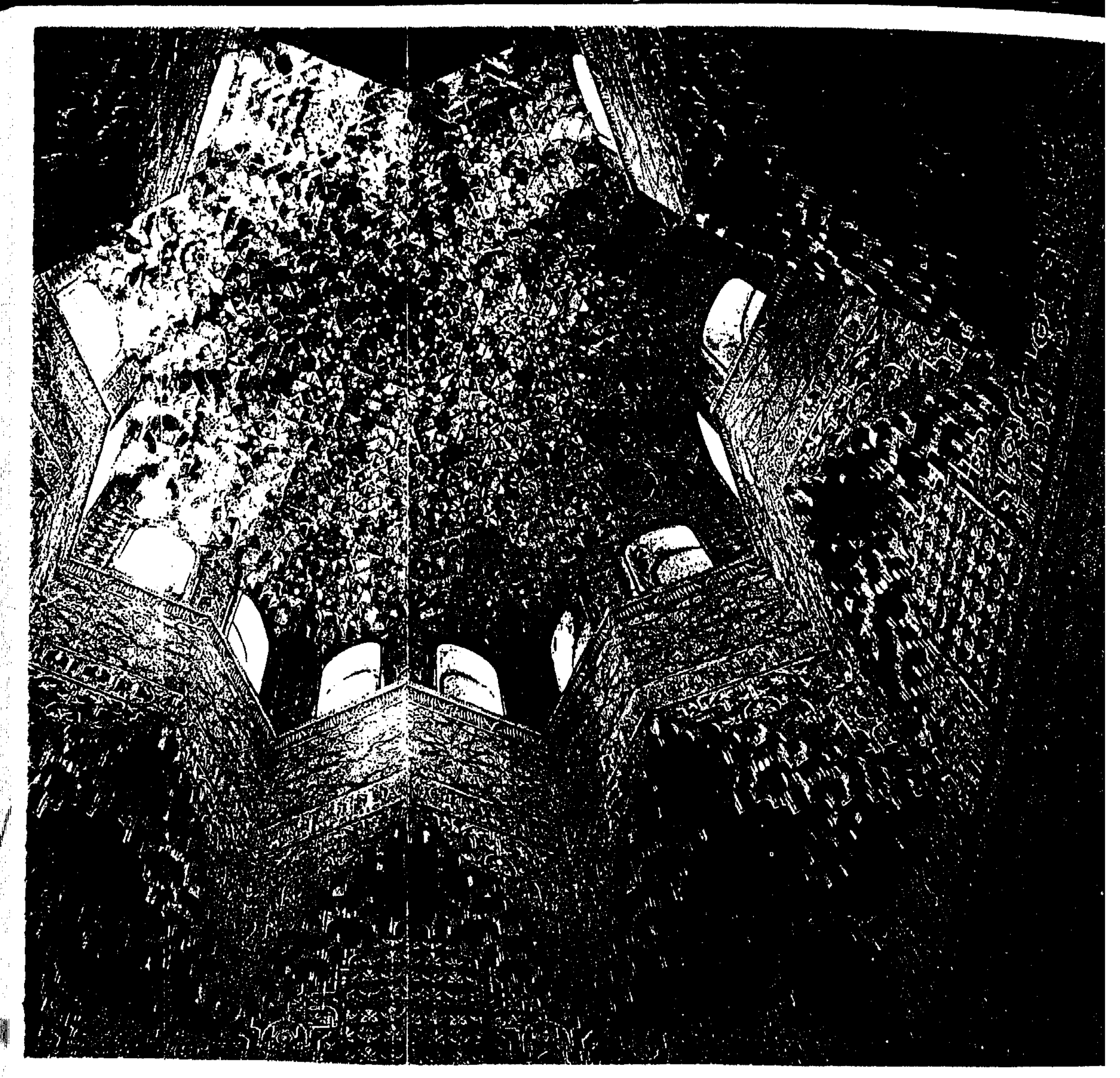
وكــأن فى امــتداد الشكل والفراغ معاً تأكيداً لبعضهما البعض كما يؤكد خاصية اللانهائية كسمة جمالية فى المكان (الشكل) والزمان (الفراغ).

وكــأن احــتواء مســاحات الفراغ لمساحات الشكل يعطى للمادة (الشكل) تارة خــواص الفــراغ وتــارة أخــرى يعطى للفراغ خواص المادة فى تذبذب لا نهائى يمتد ويستمر بامتدادهما واستمرارهما.

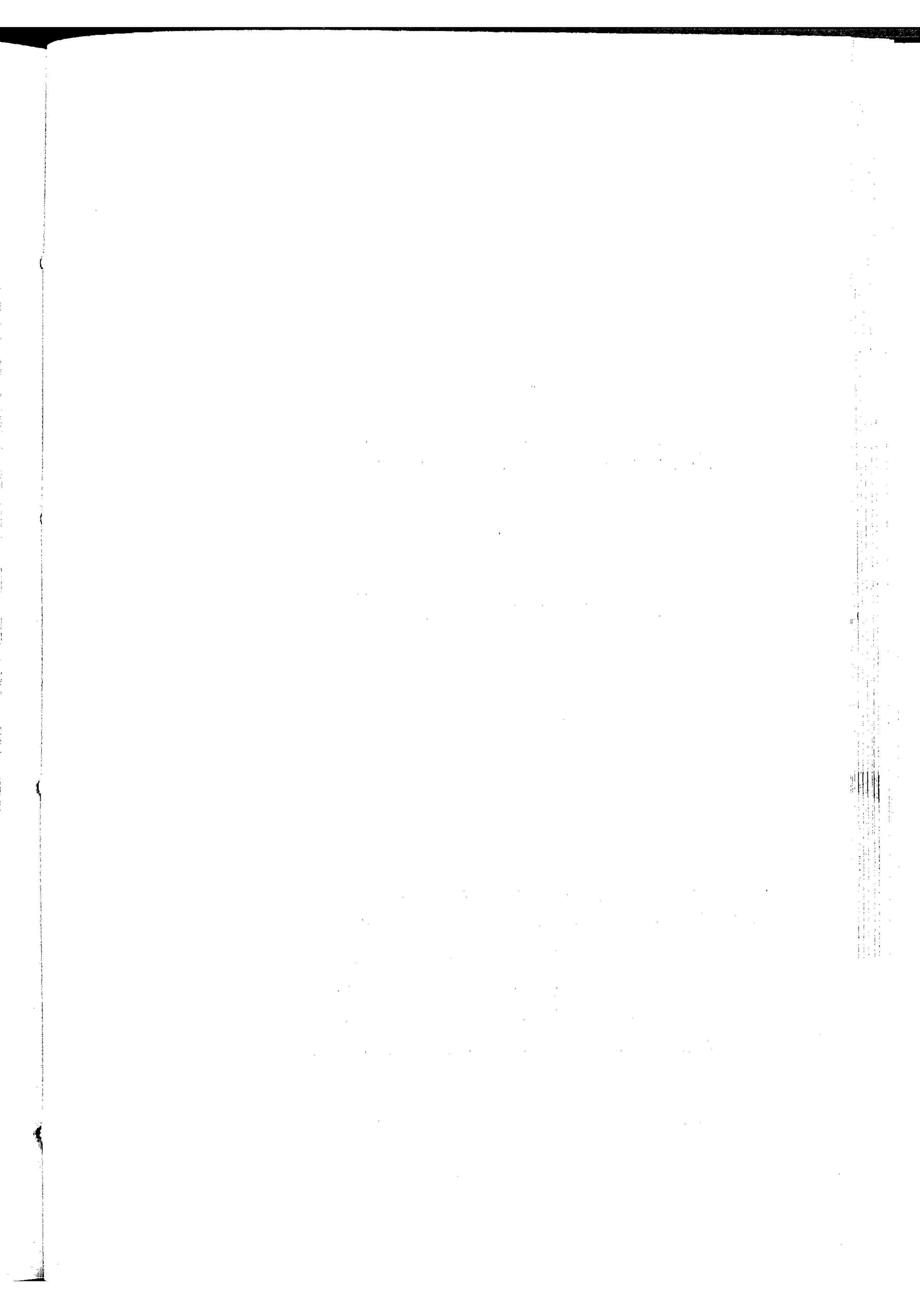
فيمــتزج اتجــاه الزمان مع اتجاه المكان ضمن أبعاد فضائية لا نهائية توحى بها حركة التعبير الكلى فى مرونة وسلاسة وانسيابية متدفقة فى هدوء.

---

(١) غازى مكداشى: الوحدة فى الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص ٢٨٧.



قــبة من المقرنصات فى قاعة بن سيراج بقصر الحمراء تبدأ من قمــة القــبة وتنسدل فى تكرار لا نهائى على الجوانب حيث يتم إدراك اللانهائــية من خلال مستويات متعددة من الترابط والوحدة العضــوية،فهناك مستوى من التماثل اللانهائى فى تنظيم الوحدات المتشــابهة فــى الحجــم أو اللــون،ومستوى آخر من التعاكس اللانهــائى من خلال تنظيم الوحدات فى أطر وتكوينات متعاكسة ومتــتابعة من أعلى لأسفل، ومستوى آخر من التداخل اللانهائى بين أجزاء النسق الكلى وكأنه قطعة من النسيج يصعب فصل أى جزء منها عن الآخر .



الفصل الرابع

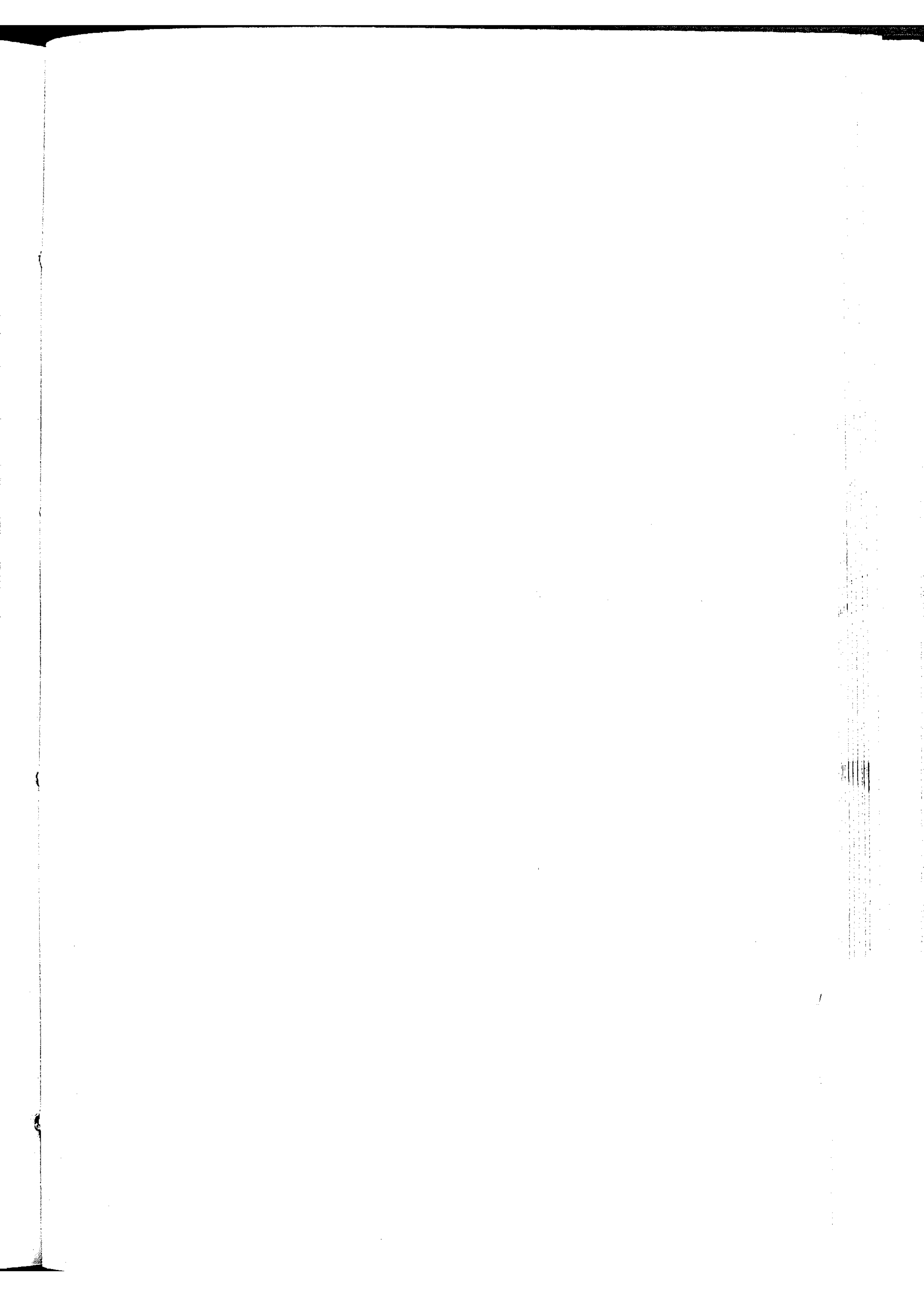
الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الإسلام

(فلسفة الجمال في الفكر الإسلامي)

" إن الكشف القرآني قدم وجهة نظر جديدة جذرياً في علاقات الواقعي وغير الواقعي، والواحد والمتعدد، والله والكون وأن ابن عربي ذَكَّرَ بالفكرة الرئيسية في الوحي الإسلامي عبر ثلاثة من الخلفاء الراشدين أصحاب رسول الله المقربين : يقول أبو بكر : " أنا لم أر شيئاً قط إلا ورأيت الله قبله "، ويقول عمر: " أنا لم أر شيئاً قط إلا ورأيت الله معه "، ويقول عثمان: " أنا لم أر شيئاً قط إلا ورأيت الله بعده "، ومن هذه التجارب الثلاث نستنتج أنه لا تمكن رؤية أي شيء على حقيقته إلا في الله ، وأن الله يُرَى في كل شيء ".

روجيه جارودي

وعود الإسلام ، ص ١٥٤



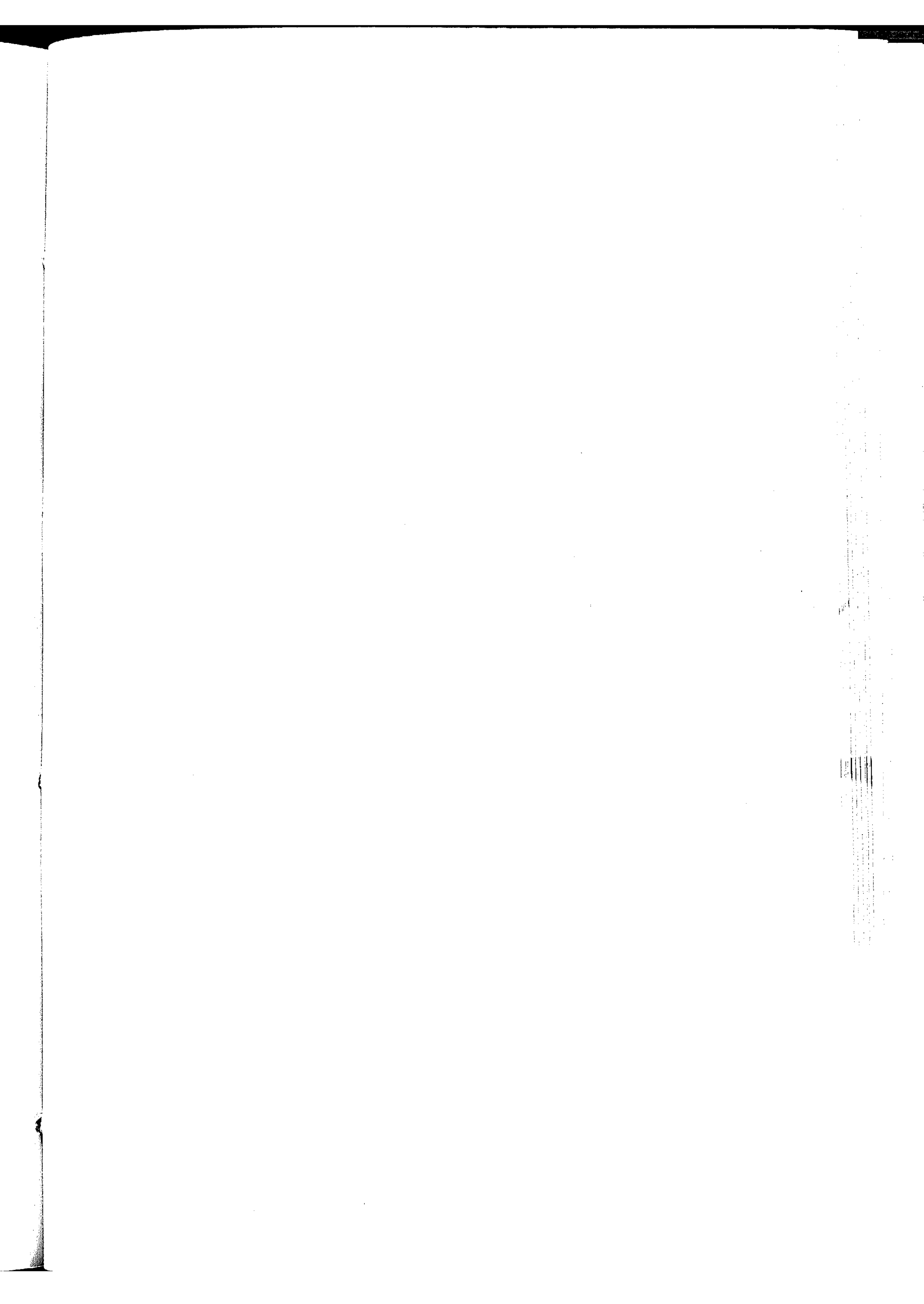
محتويات الفصل الرابع :

١ – مفاهيم الجمال فى القرآن الكريم.

٢ – فلسفة الجمال فى الفكر الإسلامى عند ابن سينا، الفارابى، الغزالى، أبى حيان التوحيدى، ابن عربى، ابن قيم الجوزية، ابن حجلة المغربى.

٣ – مفاهيم الجمال فى الفكر الغربى عبر العصور عند أفلاطون، أرسطو، ليبنتز، بومجارتن، وليم هوجارث، أدموند بيرك، الكسندر بومجارتن، موسيه مندلسون، كانط، هيجل، شوبنهور، جون راسكين، هنرى برجسون، بندتو، كرونشه، جورج سانتيانا.

٤ – أصول الجمال فى الفكر العربى المعاصر عند عبد الفتاح رواس قلعة جى، على شلق، أحمد شوقى، عباس العقاد، زكى نجيب محمود، زكريا إبراهيم، سمير الصايغ.



الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإسلامى

أولاً : مفاهيم الجمال فى القرآن

مقدمة :

إن كل من يقرأ القرآن الكريم سواء من المسلمين أو غيرهم يدرك جيداً من خلال الأسلوب الجمالى السلس الجذل المتناسق المتوازن المتناسب أن الجمال سمة جوهرية فى القرآن كما أنه سمة جوهرية فى مظاهر الكون التى خلقاها **الله** وأحسن صنعها وأتقنه [**صنع الله الذى أتقن كل شىء**][(١)] .

وتقول بثينة يوسف: " إن للقرآن وآياته صدى على الفنون الإسلامية والتصميمات الزخرفية كما تؤكد فلسفة الفكر الإسلامى وأثرها الكبير الملحوظ على القيم الجمالية فى الفنون الإسلامية "[(٢)] .

وعبر القرآن عن الجمال فى الكون وحثنا **الله** على معرفته ومعرفة مظاهره ووضع لنا المنهج الذى نسير وفقاً له وهو أولاً: النظر ثم ثانياً: التأمل أى إمعان النظر وتعميقه والتدقيق من خلال رؤية متعمقة، ثم ثالثاً: التدبر وإعمال الفكر ثم العمل.

والإسلام يؤكد الإحساس بالجمال ويوجه الأنظار إليه وتذوقه فى الكون وما يحويه من مخلوقات وعجائب صنع **الله** الذى أتقن كل شىء من خلال دستور الإسلام (القرآن) الذى يحيط بكل عناصر الجمال والزينة والزخرف والحسن فى الكون والإنسان والحيوان والبحار والأنهار والجبال والنبات من خلال آياته الجمالية وآفاق الإبداع فى معانيه الجليلة وتعبيراته السلسلة العذبة اليسيرة الفهم والإدراك والإحساس، وصوره البلاغية التى كونت ضمائر ومشاعر ووجدان الفنان المسلم كما كونت يقينه وعقائده وقيمه الفكرية لصلاح الدنيا والآخرة،مما يرسخ داخل وجدان المسلم ووعيه الاستقرار

---

(١) سورة النمل : الآية ٨٨.

(٢) بثينة يوسف عبد الجواد: رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامى، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٧ .

اليقيـــنى ومـــا ينـــتج عنه من استقرار نفسى وروحى، وانسجام وتوافق وجدانى مع النفس والكون والمجتمع.

فآيات القرآن توجد الجمال فى نفس الإنسان وتوجه إدراكه إلى الجمال فيما حوله مـــن مخـــلوقات **الله** التى أوجد بها الجمال والحسن والبهاء ولفت أنظارنا إليها من خلال الألفـــاظ القرآنية المعجزة، والصور البلاغية والتعبيرات الجمالية الإلهية التى توجه البصر والبصـــيرة عـــلى السواء إلى التفكير والتدبر والتأمل فى ملكوت **الله** لإدراك غاية الخلق وهدف الحياة والكون [**وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون**][1]، من خلال تذوق الجمال والحسن والبهاء فى الكون والإنسان والمخلوقات والنباتات والجمادات على حد سواء [**وما خلقنا السماء والأرض وما بينهما لاعبين لو أردنا أن نتخذ لهواً لاتخذناه من لدنا إن كنا فاعلين**][2].

فقـــد خلق **الله** البشر فى الكون لهدف جليل سامٍ إذا تم على أكمل وأجمل وجه يوعد الإنسان بالسعادة فى الدارين فى الدنيا ببلوغ جمال وهدوء واستقرار النفس ورضاها ويقينها **بالله** وفى الآخرة ببلوغ جمال الجنة وأشجارها وأنهارها وعجائبها... مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

وهذا الهدف السامى البالغ الجلال الذى خلقنا **الله** سبحانه جل وعلا من أجله هو عـــبادته فهـــذا هـــو هدف الخلق وغايته، والقرآن يؤكد لنا أن العبادة تتم من خلال العمل والعـــلم والتأمل والتفكر والتدبر ففى الإسلام كل شىء تخلص النية **لله** فيه فهو عبادة **لله** حتى إلقاء السلام على الناس حتى تبسمك فى وجه أخيك حتى إطعام أهل بيتك...

وكمـــا أن كـــل جمال أو حسن أو منظر بهيج يستنطق كلمة (**الله**) حتى الكافر والمشـــرك والملحد عندما يقع بصره على الجمال فى أى نوع من أنواعه أو صوره يذكر كلمة (**الله**) وصدق رسول **الله** صلى **الله** عليه وسلم عندما قال: (إن **الله** جميل يحب الجمال).

---

(١) سورة الذاريات : الآية ٥٦.

(٢) سورة الأنبياء : الآيتان ١٦، ١٧.

وتحضـــرنى الآيـــة الكريمة التى أوجز وأجمل **الله** بها هدف الجمال فى الأرض والـــذى أوجـــده **الله** لزينة الأرض وحسنها وبهائها [**إنـا جعلنـا ما على الأرض زينـة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً**][1].

وقد ذكر **الله** جل وعلا فى كتابه الكريم: [**المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثواباً وخير أملاً**] [2].

وقـــد فصـــل **الله** تعـــالى فى الآية عنصرين من عناصر الزينة فى الدنيا المال والبنون، وفصل **الله** تعالى أيضاً عدة عناصر أخرى فى الدنيا مزينة عند الإنسان بالفطرة فقـــال تعالى: [**زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة ، والأنعام والحرث ذلك متاع الحياة الدنيا والله عنده حسن المآب**] [3].

وقـــد عدد **الله** فى هذه الآية الأخرى عناصر مزينة عند الإنسان كالذهب والفضة والخيـــول والأنعـــام والنساء والبنين والأموال وعندما ذكر **الله** كلمة (متاع) فإنها توحى بالـــزوال والعرضـــية والمحدودية؛عرض زائل محدود و**الله** عنده حسن المآب أى حسن الـــنهاية أى جمـــال النهاية وحسنها والمآب تؤكد وتوحى بالعودة والاستقرار والدوام فكلنا ســـوف نعـــود إلى **الله** (فالدنيا ممر والآخرة هى المستقر) و**الله** عنده جمال وحسن هذا المستقر .

والجمـــال فى الآيات ليس مطلقاً مجرداً عن المعنى سوى ذات الجمال المحض بل أكـــد **الله** بعد جعل كل ما على الأرض زينة لها أن هناك حدًّا فاصلاً وسبباً جوهرياً وهو لنبلوهم أيهم أحسن عملاً .

وعـــندما ذكـــر **الله** أن المال والبنون زينة الحياة الدنيا فقد ألحقها [**والباقيات الصالحات خير عند ربك ثواباً وخير أملاً**] أى رغم زينة الدنيا وجمالها فى التمتع بالمال

---

(١) سورة الكهف: الآية ٧.

(٢) سورة الكهف : الآية ٤٦.

(٣) سورة آل عمران: الآية ١٤.

والبنين اللذين يعتبران زينة وجمال الدنيا لدى أى إنسان فإن الأحسن والأفضل فى الثواب والخير عند **الله** من هذه الزينة هو الباقيات الصالحات. وربما لأن الجمال والزينة عرض زائل ولكن ما يبقى وهو خير كل ما هو **لله**.

وعلى ذلك فإن التمتع بالزينة والجمال فى الدنيا ليس هدفاً أو غاية فى ذاته ما لم يوصل أو يقود إلى العمل الأحسن الصالح عند **الله** وثوابه لأن ذلك هو الباقى وما عداه يزول .

فإن هدف الجمال فى الإسلام كل ما هو ثابت وباق وهو الأعمال الحسنة التى توجب ثواب **الله** ورضاه والنهاية الحسنة عند **الله**. فالجمال فى الإسلام ليس جمالاً لذاته بل لما وراءه وما يقود إليه من رضوان **الله**.

والعمل النافع الصالح الجميل الحسن، وهذا بالتحديد هو الحد الفاصل ما بين نظرية الجمال الإسلامى اللامحدود والجمال الغربى المحدود بالمظاهر الحسية المباشرة، والاستمتاع الحسى اللحظى الفانى.

" وقد جاء القرآن شكلاً ومضموناً ليحث الإنسان على المشاركة الإبداعية فى الحضارة الإنسانية، ولقد كان العنصر المحرك لهذا الإبداع هو لغة القرآن من حيث الشكل ومن حيث المضمون الذى يحث على النظر والتأمل فى الكون لاستكناه جماله للوصول إلى محبة مبدع هذا الجمال فالجمال سبب من أسباب حب الخالق "(١) .

ولأن **الله** من خلال القرآن يوجد منهجاً جمالياً لتربية الوجدان ولتنمية التذوق الجمالى لدى الإنسان بهدف معرفة **الله** والإيمان به وعبادته التى هى هدف وغاية الجمال فى الإسلام، وهدف وغاية خلق **الله** للإنسان.

" والقرآن ملىء بالتعبير بالصور عن كافة الموضوعات وفى هذا تنمية للحاسة الجمالية عند الإنسان للتمتع بهذا الجمال فى الكون "(٢) وليس التمتع بالمعنى السلبى للتذوق فقط ولكن ما يستتبعه من عمل حضارى، فالقرآن يركز على (العمل) بالإضافة إلى

---

(١) وفاء إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، القاهرة، مكتبة غريب، ص ٣٥.

(٢) محمد عمارة : ندوة الفن فى الإسلام المنشورة بجريدة الوطن الكويتية بتاريخ ١٩٨٩/٤/٢٣.

الإيمـــان والـــتفكر والنظر والتدبر أو حتى عند إدراك الجمال والحسن والبهاء والزينة فى مخـــلوقات **الله** حتى فى الإيمان لابد أن يستتبع بالعمل **[إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات وأقاموا الصلاة وآتوا الزكاة لهم أجرهم عند ربهم]**[1] . وقد جاء ذكر الذين آمنوا وعمـــلوا الصالحات فى القرآن ٥٤ مرة فى ٥٤ آية، وجاء فعل الأمر (اعملوا) ٩ مرات فى ٩ آيات هذا بالإضافة إلى لفظة (العمل) والذين (يعملون الصالحات) وآلاف الآيات العديدة التى تتناول الفعل (عَمَلَ) ومشتقاته.

والمشـــاركة الإبداعيـــة فى الحضارة الإنسانية لا تقوم إلا بالعمل الجاد الإبداعى ليس فى الفن فقط ولكن فى كل المجالات التى تؤهل الإنسان لإقامة بناء حضارى له طابع العالميـــة الإنســـانية، ودائمـــاً فـــإن العمـــل الإبداعى الجاد الذى يحمل طابع الاستمرارية والديمومـــة والتأثير الحضارى على المستوى المحلى والعالمى فى نفس الوقت، وذلك لأنه يكـــون مولـــداً لـــلطاقة الإبداعية ومصقلاً لها، وذلك لاستمراريته وعدم انقطاعه، كما أنه يحمـــل دائمـــاً بذور الحداثة بين طياته وذلك لأنه يتميز بالإبداع، والإبداع يحمل بين طياته سمة التجديد والابتكار وهذه هى مقومات الحضارة فى كل العصور.

فعـــندما يقـــول **الله** تعـــالى : **[وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون]**[2] وعندما يقول : **[اعملوا ما شئتم إنه بما تعملون بصير]**[3] فإن **الله** تعالى يرسى منهجاً للعمل الصالح الخير الجميل النافع للبشرية الحسن المبدع.

فيقـــول **الله** تعالى : **[وكان عرشه على الماء ليبلوكم أيكم أحسن عملاً]**[4] **[إنا لا نضيع أجر من أحسن عملاً]**[5] وهو هنا يؤكد على حسن العمل وإحسانه أيا كان هذا العمل إبداعياً أم نفعياً **[فمن كان يرجوا لقاء ربه فليعمل عملاً صالحاً]**[6] .

---

(١) سورة البقرة: الآية ٢٧٧.

(٢) سورة التوبة : الآية ١٠٥.

(٣) سورة فصلت: الآية ٣٩.

(٤) سورة هود: الآية ٧.

(٥) سورة الكهف: الآية ٣٠.

(٦) سورة الكهف: الآية ١١٠.

هـنا حدد **الله** تعالى نوعية العمل (بالصالح) والصالح أى النافع أى الجميل أى الصالح للمجتمع فى إطار العطاء الربانى، وجعل **الله** تعالى جائزة العمل الصالح هى لقاء **الله** تعـالى وهـو غايـة الغايـات وقمة الآمال ومرتجى النفوس والأرواح وجل آمالها وأحلامها وهو جائزة أهل الجنة.

وهـذا إن دل عـلى شيء فإنما يدل على مكانة العمل الصالح وقدره الجليل عند **الله** وأنه هدف من الأهداف القرآنية [**إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً**][1] .

[**الذى خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً**][2] .

[**ليجزيهم الله أحسن ما عملوا ويزيدهم من فضله**][3] .

[**ويبشر المؤمنين الذين يعملون الصالحات أن لهم أجراً حسناً**][4] .

وقـد سـاقت الباحـثة هذه الأمثلة القرآنية على أهمية العمل الصالح ومثوبته عند **الله** لتؤكد أن الجمال والزينة والبهاء والحسن والبهجة وكل مترادفات الجمال الذى ذكرت فى القـرآن لـم تذكر للنظر والتدبر والتفكر والتأمل فقط،ولم تكن مجرد آيات لقوم يوقنون أو يؤمنون فقط،ولم تكن للتذوق الجمالى فى الكون فقط،بل جمعت بين كل ذلك وبين أسمى الغايات وهو العمل الصالح بكل ما تتسع كلمة الصالح من شمول وعمومية وإيجابية لتجمع الجميل والخيرّ والنافع والمبدع بالعمل للحضارة جمعاء.

وهـذا مـا تـم بـالفعل فى أزهى وأبهى الحضارات اتساعاً على الإطلاق وهى الحضـارة الإسـلامية فكان العمل مواكباً للإيمان والعلم كما كان مواكباً للفن أيضاً فكانت نتيجته بناءً حضارياً له طابع الخصوصية والتفرد الجمالى.

---

(١) سورة الكهف: الآية ٧.

(٢) سورة الملك: الآية ٢.

(٣) سورة النور: الآية ٣٨.

(٤) سورة الكهف: الآية ٢.

لذلك يقول جارودى : " إن كل غرض حتى ذلك الأكثر استعمالاً سواء كان سيفاً، أو إبـريقاً، أو طـبقاً مـن نحـاس، سجادة، أو سرج حصان، أو منبر ، أو محـراب فى المسجد – هو محفور ومرصع – أو مطروق ليشهد بأنه علامة على وجود **الله** "[1] .

الجمال فى إطار الشكل والمضمون فى القرآن :

الجمال فى إطار الشكل بالإضافة إلى جمال الجانب النفعى :

يقـول **الله** تعالى : [**والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس إن ربكم لرؤوف رحيم، والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون**][2] .

فـفى الـنفعية (جمال) وهذا بالضبط ما تحدده النظرية الجمالية الإسلامية فكل أدوات الاسـتخدام فى الفـنون الإسـلامية محملة بآيات من الجمال بالإضافة إلى الجانب الوظيـفى لهـا، ففى الفن الإسلامى لا انفصال بين الفن والحرفة، ولا انفصال بين الجمال الفنى والجمال النفعى.

الجمال فى إطار المضمون :

لذلـك فإن القرآن يذكر آيات الجمال، ويعلمنا **الله** تعالى أن الجمال لا يتحقق فى الشـكل مـن خـلال النظر والتأمل فقط بل يتحقق أيضاً من خلال المضمون المتمثل فى الأخـلاق الجميـلة التى يجب أن تتسم بالجمال، فالصبر يجب أن يكون جميلاً مهما كانت المصـيبة فيقـول فى سورة يوسف : [**قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل عسى الله أن يأتينى بهم جميعاً**][3] .

وفى سورة المعارج : [**فاصبر صبراً جميلاً**][4] .

---

(١) روجيه جارودى : وعود الإسلام ، مرجع سابق، ص ١٩٠.

(٢) سورة النحل: الآية ٥، ٦، ٧، ٨

(٣) سورة يوسف: الآية ٨٣.

(٤) سورة المعارج: الآية ٥.

وفى سورة الحجر: [**وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل**][1] .

حـــتى الصفح والتسامح يتم فى إطار الجمال، حتى الطلاق يتم بجمال [**فتعالين أمتعكن وأسرحكن سراحاً جميلاً**][2] .

وفى سورة الأحزاب : [**فمتعوهن وسرحوهن سراحاً جميلاً**][3] .

[**واصبر على ما يقولون واهجرهم هجراً جميلاً**][4] .

والأمثـــلة السابقة تدل على الاهتمام بالجمال فى المضمون والمحتوى داخل إطار القرآن الكريم، كما تدل الأمثلة التالية على الاهتمام بجمال الشكل ، وتوجيه النظر إليه.

الجمال فى إطار المضمون :

لذلـــك فإن القرآن يذكر آيات الجمال، ويعلمنا **الله** تعالى أن الجمال لا يتحقق فى الشـــكل مـــن خـــلال النظر والتأمل فقط بل يتحقق أيضاً من خلال المضمون المتمثل فى الأخـــلاق الجميـــلة التى يجب أن تتسم بالجمال، فالصبر يجب أن يكون جميلاً مهما كانت المصـــيبة فيقـــول فى سورة يوسف : [**قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل عسى الله أن يأتينى بهم جميعاً**][5] .

وفى سورة المعارج : [**فاصبر صبراً جميلاً**][6] .

وفى سورة الحجر: [**وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل**][7] .

---

(١) سورة الحجر: الآية ٨٥.

(٢) سورة الأحزاب: الآية ٢٨.

(٣) سورة الأحزاب: الآية ٤٩.

(٤) سورة المزمل : الآية ١٠.

(٥) سورة يوسف: الآية ٨٣.

(٦) سورة المعارج: الآية ٥.

(٧) سورة الحجر: الآية ٨٥.

حـــتى الصفح والتسامح يتم فى إطار الجمال، حتى الطلاق يتم بجمال [فتعالين أمتعكن وأسرحكن سراحاً جميلاً][1] .

وفى سورة الأحزاب : [فمتعوهن وسرحوهن سراحاً جميلاً][2] .

[واصبر على ما يقولون واهجرهم هجراً جميلاً][3] .

والأمثـــلة السابقة تدل على الاهتمام بالجمال فى المضمون والمحتوى داخل إطار القرآن الكريم، كما تدل الأمثلة التالية على الاهتمام بجمال الشكل ، وتوجيه النظر إليه.

الجمال فى إطار الشكل بمعنى الزينة :

ويــتحقق الجمـــال فى الشكل بمعنى الزينة فى قوله تعالى : [ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوماً للشياطين][4] .

[ولقد جعلنا فى السماء بروجاً وزيناها للناظرين][5] . [إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب][6] . [وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظاً][7] . [إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً][8] .

نمـــاذج وأمثـــلة لـــلجمال فى إطـــار الشكل من خلال النظر والتذوق العابر الذى يستتبعه الإحساس بجمال الشكل الذى يضىء الذهن ويوقظ الحواس كما يوقظ منافذ الروح ويغذيهـــا من خلال صور جمالية كونية باهرة؛وذلك لأن الجمال فى المفهوم الإسلامى هو حقيقـــة موضـــوعية فى الكون، كما أنه حقيقة ذاتية أيضاً داخل كل إنسان متذوق ذى نظرة

---

(١) سورة الأحزاب: الآية ٢٨.

(٢) سورة الأحزاب: الآية ٤٩.

(٣) سورة المزمل : الآية ١٠.

(٤) سورة الملك: الآية ٥.

(٥) سورة الحجر: الآية ١٦.

(٦) سورة الصافات: الآية ٦.

(٧) سورة فصلت: الآية ١٢.

(٨) سورة الكهف: الآية ٧.

جماليـــة وحس مرهف ترقت فيه منافذ الإدراك وسمت وارتقت، فالجمال فى الإسلام ذاتى وموضوعى فى نفس الوقت، ولا انفصال بينهما كما هو حادث فى الوقت الحاضر.

الجمال فى إطار الشكل بمعنى البهجة :

يقــول **الله** تعــالى : [**فأنبتنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها**][1] . [**اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج**][2] . [**وألقينا فيها رواسى وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج**][3] .

إذن فــإن مصــطلح الــبهجة هو مصطلح قرآنى، و**الله** خلق الحدائق والنباتات والأشــجار بالإضــافة إلى الوظيفــة والمنفعة المادية لها المعروفة فإن هناك جانب البهجة والســعادة والجمــال ومــا يضفيه على النفس والروح من استقرار وهدوء وسكينة واتزان وتوافق نفسى.

إن النــبات والحدائــق والأشــجار والجبال الرواسى، كل مخلوقات **الله** هذه هى مصادر للبهجة والجمال فى الكون، والإنسان السوى ذو البصر اللاقط المدرب على رؤية الجمــال فى النــبات وتــنوعه ووحدته ونموه وحركته هذا بالإضافة إلى أشكاله المتعددة وألوانــه المبهجة الرائعة، إذن فالبهجة هى أثر لإدراك الجمال فى الوجود لأن الجمال سمة مؤكــدة فى الكــون، يقــول محمد قطب: " إن هناك حاسة فى باطن النفس تفطن للجمال وتحســه وتستجيب له ، وهى تدركه بداهة بغير تفكير، على طريقة الروح فى الإدراك لا على طريقة الذهن ذى الأبعاد والمقاييس "[4] .

يقــول محمــد كمــال جعفر: " إن القرآن يعلمنا فى مجال التربية الجمالية أن من يــنظر فى مــلكوت **الله** ، ويتأمل جوانب الطبيعة يدرك أن هذا النسق من الخلق لم يكن لمجــرد إشباع الحاجات الضرورية للإنسان من الوجهة المادية فقط، ولم يرتبط فى قيمته

---

(١) سورة النمل: الآية ٦٠.

(٢) سورة الحج: الآية ٥.

(٣) سورة ق: الآية ٧.

(٤) محمد قطب: منهج الفن الإسلامى، دار الشروق، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م ، ص ٨٥.

الجماليــة بمجرد تحقيق الغاية المعيشية المرتبطة بالجسد، بل إنه يبصرنا بما يمكن أن نفيد منه فى تقديرنا ونقدنا للجمال "[1] .

" ويمــتد مجــال الحســن والجمــال فى القرآن ليشمل الظواهر المادية والعقلية والــروحية، وهو يبدأ دائماً بالمحسوس الملموس ثم يتدرج صعداً فى مراقى العقل والروح والخصــال والفضــائل والصــفات والأسماء التى ترسو فى النهاية إلى مصدر كل جمال وكمال وجلال "[2] .

وذلــك لتــنمية الوجــدان، والارتقــاء بــالذوق فالقرآن يجمع بين الموقف الذاتى والموقــف الموضــوعى وذلك لأن القرآن لا يترك منفذاً إدراكياً داخل عقل ونفس وجسم وروح الإنســان إلا خاطبه وقام بتنميته وتدريبه على تذوق الجمال وإدراكه فى الكون وفى الســماء وفى الأرض وفى النبات وفى الحيوان وفى أنفسنا (أفلا تبصرون، أفلا تنظرون، أفلا تتدبرون، أفلا تعقلون.... الخ).

ويؤكــد ذلــك محمد قطب حيث يذكر قول **الله** تعالى : [**انظروا إلى ثمره إذا أثمر وينعه**] فيقــول : " إن **الله** تبارك وتعالى يقول : انظروا رغم أن النبات والثمر والخضــر والحــب والأعــناب والزيتون تؤكل ولكن **الله** فى موضع النظر قال انظروا بعيون مفتوحة وحس مستشرف للجمال "[3] .

---

(١) محمــد كمــال جعفــر: آفاق الانبثاق الإسلامي لفلسفة الجمال والفن، مجلة المسلم المعاصر، العدد الخامس، ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م، ص ٢٧.

(٢) محمــد كمال جعفر: أصول التربية الجمالية فى الإسلام، بحث منشور بكتاب من ثمار الفكر، جامعة قطر، الإصدار الثانى عشر، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م ، ص ٨٣.

(٣) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، مرجع سابق ، ص ١٤٧.

الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإسلامى

ثانياً : (فلسفة الجمال الإسلامى)

مقدمة

إن الأصــول الفلســفية لمفــاهيم الجمال فى الحضارة الإسلامية تنبع من الجوهر الفكــرى الأساسى للإسلام ، وتتحدد من خلال الفكر العام الذى ينظم الحقيقة ويبحث عنها، ويعتمد الطرق للوصول إليها سواء من خلال العلم أو الفلسفة أو الفن.

وفى الحضــارة الإسلامية الحقيقة الوحيدة الثابتة الخالدة الأزلية الأبدية هى **الله**، وكل ما عدا ذلك فهو متغير ونسبى ومحدود وفان [**كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام**][1] . ومن هذا المنطلق الأساسى تنبع محددات فكرية مرتبطة بهذه الآيــة " كالــتوحيد " الذى يعتبر جوهر الحضارة الإسلامية عامة والركيزة الأساسية التى تنبع منها كل القيم فى الإسلام وتصب فيها.

ويهــتم البحث بتتبع الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم ومعانى " الجمال " كقيمة مــن القيم الكبرى الأكثر عمومية وشمول واتساع، والأكثر خصوصية وتركيز وتحديد فى نفــس الوقــت، وتتــبع تلك الأصول من خلال رؤى المفكرين والعلماء والفلاسفة والأئمة المسلمين، تلك الرؤى الجمالية الصرفة التى تحمل بين طياتها الجينات الأصلية لبناء فلسفة جمالية إسلامية معاصرة تسهم فى الحاضر الإبداعى وتكون بمثابة نواة لعلم جمال إسلامى معاصر.

ومحاولــة تتبع الظواهر الجمالية ومفاهيم الجمال عند العلماء والمفكرين المسلمين هى فى نفــس الوقت محاولة لاستلهام ينابيع إبداعية لا تنضب تنتمى بأصولها إلى الماضى المزدهــر للحضارة الإسلامية، وتنتمى بوجودها الآن إلى العالم الإسلامى المعاصر، فهذه الفلســفات والأفكار الجمالية ما تزال حية تنبض حتى الآن، وإن كانت قد أغفلت فترة من الــزمن ســواء بســبب الجهل بها، أو بسبب المد الثقافى الغربى الطاغى والمهيمن الذى أوجــد مــناخاً ثقافيــاً تغريبياً لا يسمح بدراسة التراث الدراسة الموضوعية الصادقة التى

---

(١) سورة الرحمن : الآيتان ٢٦ ، ٢٧ .

تسمح بالاستفادة منه واستلهامه ذلك المد الذى لا زال يشعرنا بالغربة عن تراثنا كفنانين معاصرين وعن رسالتنا كتربويين وعن ذاتنا كمتذوقين للفن .

ومن ناحية أخرى فإن الدور الجمالى الساطع الذى يمكن أن تلعبه هذه المفاهيم الفلسفية التاريخية للجمال ليس فقط فى بناء نظرية جمالية إسلامية معاصرة، وفى بناء علم جمال إسلامى معاصر ، بل أيضاً تكون بمثابة تفسير فلسفى جمالى للفن الإسلامى كتراث فنى، فقد واكبت تلك المفاهيم ظهور الفن الإسلامى وتزامنت مع ميلاده ونموه وازدهاره فهى المعبرة عن الخلفية الفكرية للحضارة التى نشأ فى كنفها، وهى أيضاً تمثل المصادر الفلسفية الأولى التى يمكن أن تساهم فى تفسير قيمه الجمالية من خلال إبراز الأسس الجمالية الكلية الشاملة التى عبر عنها المفكرون المسلمون من خلال تفسيرهم لمفاهيم الجمال وكنهه وطبيعته وجوهره ومعانيه ومرادفاته ، كرؤية جمالية صادقة.. معيار صدقها هو تعبيرها عن فكر الحضارة التى ظهرت مواكبة لها، وذلك عكس ما يحدث الآن من تفسير للفن الإسلامى فى ضوء نظريات الجمال الغربية التى ترجع أصولها إلى آراء الفلاسفة اليونانيين والتى تمثل رؤى جمالية تختلف تماماً عن الرؤية الجمالية الإسلامية.

ومحاولة تتبع الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال الإسلامى فى ضوء السياق الفلسفى الجمالى لروح العصر الذى نشأت فيه وفى ضوء الفكر التاريخى الفلسفى الجمالى للحضارة الإسلامية ككل وروح عصرها الذهبى كاستبصار معاصر ومتواصل مع التراث، فليس من الممكن أن ننفصل عن التراث أو ننظر إليه نظرة سطحية خارجية متطلعة إلى القشور ، وذلك لأنه قطاع ثقافى ذاتى يكون حلقة حضارية متصلة وذاتية نابعة من تاريخنا الخاص كأمة حضارية ذات أصول ثقافية متفردة وذات أصالة وعمق تاريخى وفكرى وفنى.

يقول عفيف بهنسى فى تحليله للفكر الجمالى عند التوحيدى : " لا يوجد كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربى، يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً، أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن، فيما عدا كتابات متفرقة عن الخط من حيث هو فن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلك قدم

الكندى والفارابى وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لابد من جهد لتجميعها واستقرائها"[1] .

وأهمية ذلك تكمن فى عدم استقرائنا للفن الإسلامى كتراث مغلق من خلال الشكل الفنى الخارجى فقط، وحتى لا نهمل المضمون والمحتوى الفكرى الذى يمثل الإطار الثقافى الجمالى للفن الإسلامى، وأيضاً كمحاولة سعى إلى تجاوز المسافات التاريخية التى أغفلت، وذلك لاستقرائها والتنقيب فيها عن قيم الجمال الإسلامى، وذلك لإنقاذ التراث الفنى الإسلامى من هيمنة التحليلات والفلسفات الغربية وإنصافه من مصطلحات ومسميات ومفاهيم المستشرقين الأوائل الجائرة التى ظلت لسنوات طويلة متصلة به، وتتردد فى كتاباتنا وأبحاثنا وكلياتنا على أنها بديهيات ومسلمات لا تقبل النقاش، هذه المسلمات التى أصبح من خلالها الفن الإسلامى العالمى ذو العمارة الإسلامية الباهرة فناً زخرفياً درجة ثالثة لا يرقى إلى الفنون الكبرى!!!

ويصبح الفنان المسلم رائد التجريد فى تاريخ الفن القديم والمعاصر يصبح فناناً عاجزاً عن محاكاة الطبيعة وذلك ناتج عن نظرية المحاكاة عند أرسطو التى كانت منبع الكلاسيكية فى الفن.

وتصبح الفنون الإسلامية المصنوعة للاستخدام اليومى هى فنون صغرى تطبيقية، وعند التساؤل من أين جاء تصنيف الفنون إلى صغرى وكبرى، والإجابة هى أن هذا التصنيف غربى كان يطلق على الفنون الغربية فى العصور السابقة وبالتحديد عندما انفصل الفن عن الحرفة والصناعة.

ومن هنا فلابد لكى يكون التحليل الجمالى لفن من الفنون صادقاً وموضوعياً فإنه لا يمكن مطلقاً استعارة أنماط فكرية أو فلسفية نابعة من أحد الفنون وتطبيقها على فن آخر مثلما حدث عند استخدام الفلسفات الغربية فى تحليل وتفسير الفنون الإسلامية، ولكن لابد أن يخضع التحليل الجمالى للأصول الفكرية والجمالية المواكبة لهذا الفن فى عصوره الأولى، كما ينبغى أن يخضع أيضاً إلى المحددات الثقافية للحضارة التى نبت بين جوانبها.

---

(١) عفيف بهنسى: الفكر الجمالى عند التوحيدى ، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ٥٠.

وذلك لأن كل حضارة تختلف فى نظريتها الجمالية وتطبيقاتها فى مجال الفن عن الحضـــارة الأخـــرى، فالحضارة المصرية القديمة التى كان محور نظرتها الجمالية فكرة الـــبعث والخـــلود تختلف عن الحضارة اليونانية التى كانت محور نظرتها الجمالية المثالية الأفلاطونيـــة، وكـــلٌ معبر عن الفكر الجمالى والثقافى النابع من حضارته وأصوله الفكرية والجمالية.

يقـــول عـــبد الغنى الشال: " استمرت الفنون الإسلامية تهاجم لفترات طويلة بأنها فـــنون ينقصها الحس الفنى، والتعبير عن الطبيعة بصدق، وأنها تتسم بعدم إدراكها لمقاييس الظـــل والـــنور والمـــنظور وأصـــول التشريح، وغيرها من القواعد التى خضع لها الفكر الغربى وقد نسى هؤلاء المهاجمون أن للفنون الإسلامية طريقها المميز الفريد الخاص بها، ومعاييـــرها التى أبدعها الفنانون المسلمون لأنفسهم والتى تنبثق عن كيان المجتمع وعقيدته وروحانيته فتواجه الشكل الفنى والمضمون معاً بمقاييسها الخاصة الفريدة "(١).

وفى الحقيقـــة فـــإن الفكر الفلسفى الجمالى للمفكرين المسلمين من الكثرة والغزارة والتـــنوع ممـــا يســـهم فى تأصيل النظرية الجمالية الإسلامية والتأريخ لها من خلال الفكر الجمـــالى المواكـــب والمعاصـــر لها، ومما يؤصل أيضاً لنظرية جمالية معاصرة منابعها الأولى الـــنظرية الجماليـــة الإسلامية عند المفكرين المسلمين الأوائل التى تتميز بالغزارة والكـــثرة والتـــنوع ولـــم تحـــظ للأسف بالبحث والدراسة الذى تستحقه خاصة فى الوقت الحاضر والمعاصر رغم أن هذه الرؤى الفكرية كانت مشاعل ضوء فى العصور الوسطى المظلمة فى أوروبا قديماً ساهمت كثيراً فى تطور الفكر الثقافى حينذاك.

" ومـــن الملاحـــظ أن الأفكـــار الجمالية للفلاسفة العرب المسلمين كانت مشهورة ومعـــروفة عـــند فلاسفة القرون الوسطى الأوروبية فقد قالوا: إن الجمال كما يقول العرب موجود فى الصفات التى تكون الشيء بحيث يصبح هذا الشيء الذى يجب أن يكون، ومن المعـــروف أن الحضارة العربية الإسلامية المتطورة أثرت تأثيراً كبيراً على عملية التكوين

---

(١) عـــبد الغـــنى الشال: فلسفة الفنون الإسلامية، بحث منشور فى مجلة دراسات ، كلية التربية ، جامعة الرياض، العدد الثانى، السنة الثانية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـــ - نوفمبر ١٩٧٨ م، ص ١٨١.

الــروحى عــند الشعوب الأوروبية، وقد تركت هذه الحضارة أثرها البعيد على النظريات الناشئة فى علم الجمال الغربى "(١) .

ومــن الجديــر بالذكر أن المفكرين المسلمين الذين تناولوا مفهوم الجمال وطبيعته وأنواعــه وموضــوعه، قــد تركوا مادة جمالية ثرية جداً تتسم بالعمق والأصالة والتنوع والوحــدة معاً، ومن المدهش حقاً أن نلحظ نفس الوحدة الفكرية التى تجمع كل التنوع بين طياتهــا فى آراء المفكرين والفلاسفة المسلمين، مثلما نجد الوحدة تجمع وتوحد كل التنوع فى الفــنون الإســلامية، وذلــك عــلى عكس فلسفة الجمال الغربى التى تعددت مناهجها وأفكارهــا واختلفت وتفرعت حتى أنه من الممكن أن تلغى بعضها بعضاً حيث نتجت عنها المفــاهيم الجمالية الذاتية والموضوعية ، وما نشأ عنها من نظريات جمالية متعددة ومختلفة لا يؤلــف بينها رابط، بينما فى آراء المفكرين المسلمين حول " الجمال " نجد وحدة جامعة تنــبع أساســاً من العقيدة الإسلامية، وتجمع كل الآراء الجمالية والتعريفات والمفاهيم وإن تنوعت.

يقــول إســماعيل الفــاروقى : " إن الــتجربة الــروحية تأتى أساساً من الجوهر الإســلامى التى يتحدد فى التقرير بأن لا إله إلا **الله** وبالتالى فإن الوعى بالوحدة إنما هو المقصــد المســتهدف من وراء كل مسعى، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم **بالله**، فإن كل شىء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو **الله** "(٢) .

وإذا كانت الفلسفة الجمالية الإسلامية المتمثلة فى آراء المفكرين المسلمين لم تحظ بالاهتمام والانتشار الأكاديمى والعلمى فى مجال الفنون فقد اكتشفت الباحثة أنها من الكثرة والــثراء والعمــق الفكــرى الإبــداعى والموضوعى ما يجعل تأسيس علم جمال إسلامى معاصــر هــدفاً لابد من تحقيقه،خاصة مع وجود روائع الإبداع الجمالى الإسلامى الفنى والأدبى ولا يخــفى مقــدار البراعة التى وصل إليها المسلمون فى مجالات الشعر والأدب

---

(١) م. أوفسيا نيكوف، ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٠ – ٦٥ .

(2) Ismail R. Al Farouqui and Lamya El Farouqui : Islamic Culture and History in Islam Major World Religions, P. 69.

والفـــن والعمـــارة، وإننا لنعجب عندما نجد مصطلحات جمالية تعبر عن قيم فنية وكتابات نقدية تعود إلى القرن الرابع الهجرى فى كتابات " أبى حيان التوحيدى " الأديب الفيلسوف الـــذى جمـــع بيـــن الفلسفة والأدب والفن والتصوف، والقارىء لكتاباته يلحظ مصطلحات كـــثيرة جـــداً تـــتردد الآن عند فلاسفة الجمال المعاصرين مما يؤكد أنه كان عبقرياً سابقاً عصـــره ، على سبيل المثال عندما يذكر أن " تكامل الإلهام مع الرؤية العقلية يحقق تكامل العمـــل الفـــنى والأدبى " ، إذن " أبـــو حيان" هنا يؤكد أهمية التوازن بين الجانبين الذاتى والموضـــوعى فى تكامل العمل الفنى، كما يلاحظ القارىء له مصطلح " الذائقة الجمالية " فى كـــتابه الهوامـــل والشوامل وهو ما يطابق مصطلح " التذوق الجمالى " المعاصر، كما تـــناول أيضاً فى كتابه الإمتاع والمؤانسة مصطلحات " الذوق والإلهام والفكر "، والطبيعة والصـــناعة والفرق بينهما والعلاقة المتبادلة مما يؤكد عمق النظرة الجمالية لدى أحد علماء المسلمين.

وعلى الجانب الآخر نجد العالم الإمام " أبو حامد الغزالى " عندما صنف قطاعات وأنـــواع الجمـــال المحســـوس والملموس والظاهر والباطن وعندما يذكر مصطلحات مثل "الجمال فى المحسوسات " و" الجمال فى الصفات " وعندما يذكر أيضاً " أن بعض الأمور الجميـــلة الـــتى تتـــبع جمـــال الباطن لا يدرك جمالها إلا بنور البصيرة التى تعتبر وسيلة لإدراك الجمـــال تختلف عن البصر ". فإن الغزالى هنا يميز نوعًاجديدًامن الإدراك الحسى ولكـــنه لا يتـــبع الحواس الخمس التى تدرك بها المحسوسات، ولكن يتبع حاسة سادسة قد يكـــون مصدرها " القلب أو العقل " على حد تعبيره فإنه هنا يشير إلى البصيرة التى حددها بنفس اللفظ فى أكثر من موضع من مؤلفاته.

يقـــول عبد الغنى الشال: " لقد كان العالم والفيلسوف المسلم (الغزالى) أسبق من (كـــارل يونج) عالم النفس الذى قال أن المعرفة تتم عن طريق القلب، ويصدق ذلك ايضاً

عــلى (ابــن عــربى) عــندما ذكــر بدوره أن إدراك الوجود لابد له من صفاء القلوب لتدركه"[1] .

وعــندما يتكرر مصطلح (البصيرة) عند العالم الإمام " ابن قيم الجوزية " ومن قبله عند أستاذه العالم الإمام " ابن تيمية " فلا شك فى سبق هؤلاء العلماء المسلمين لعلماء الجمــال المعاصــرين الذين قالوا بالبصيرة والحدس كأدوات لإدراك الجمال وإبداعه أمثال "برجســون " الفرنســى و" كروتشــه " الإيطالى عندما أعطيا للحدس أبعاداً أكثر رحابة واتســاعاً، وربمــا كانت أصول وروافد هذا الاتجاه الحدسى أيضاً عند شوبنهور وهيدجر، وعندما تتكرر هذه اللفظة عند فيلسوف الجمال الألمانى المعاصر جادامر وفى أوائل القرن العشرين عندئذ ندرك مدى سبق العلماء المسلمين وعمق الرؤية الجمالية لديهم.

فعــلى سبيل المثال فعندما يذكر " الغزالى " فى مجلداته الضخمة والثرية جداً فى الشــكل والمحتوى " إحياء علوم الدين " والذى جمع فيه بين علوم الدنيا والدين فجمع بين العــبادات والأخلاق والتصوف، وجمع بين كل القيم فى الدنيا والآخرة على السواء فتناول المــوت والحياة والأمل والأجل والتوبة والرجاء والحسنات والسيئات والصبر والشكر **لله** والغــنى والفقــر والزهد والتعبد والتوكل على **الله** والرضا والصدق... ثم بجانب كل ذلك يتــناول مفــاهيم الجمال وأنواعه وكنهه كل ذلك فى مدارج عبقرية من الأشمل الأعم إلى الخــاص المحدد، ومن الكلى إلى الجزئى ومن المضمون العام إلى المعنى المباشر الخاص جــداً والمفصــل تفصــيلاً دقيقاً، فى تدرج مبدع متميز وأسلوب قوى العبارات صريحها واضــح الأفكــار دقيقهــا فى إبــداع فريد وأصالة عميقة وفصاحة ودقة تنم عن عبقريته ونظرته الشاملة الكلية التى لا يتنافى مع شمولها وكليتها دقتها واهتمامها بأقل التفاصيل.

وعــندما يذكر " الغزالى " كل ذلك فى مفاهيم الجمال فإنه بذلك يؤسس لعلم جمال إسلامى معاصر من خلال فكر خالد ينتظر إحياءه والتنقيب فيه ودراسته.

---

(١) عبد الغنى الشال: فلسفة الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص ١٨٨.

وعـند عقـد مقارنة سريعة بين الغزالى وابن عربى المتصوف الأندلسى الكبير يتبين أن ابن عربى الذى ألهمه **الله** بصيرة بأسرار الكلمات ومضامينها ومحتواها الرحب المتسـع، كمـا كانت كتاباته دقيقة شفافة مرهفة تحلق دائماً فى سمو وعمق فى عوالم عليا سامية فى نفس الوقت الذى ترتكز فيه على أقدام راسخة فى أرض الواقع فى وحدة عميقة جداً وأصيلة جداً، يلحظ ذلك جيداً فى مجلداتـه الضخمـة (الفتوحات المكيـة) وكتابـه (ترجمان الأشواق) وكتابه (فصوص الحكم) و(رسائل ابن عربى).

حيـث تميـزت كتاباته بمزج دقيق بين الأسلوب القوى الرصين والبلاغة المبدعة ذات الأصـالة والبصـيرة اللاقطة التى ترجمتها إلى ألفاظ بليغة بدقة وأمانة تسهم فى ثقافة الروح والوجدان والقلب والعقل، كما استل أيضاً هذا العالم الجليل فى مؤلفاته وأشعاره لغة إبداعيـة رمـزية خاصـة ارتدت ثوب مواجده وشوقه وتوقه إلى ذى الجلال البر المتعالى تسـتولى بإبداعها على خلجات الجنان وتتميز بدلالات الإلهام وجلال الإبهار وأعذب البيان فيستشـعر مـن يقرؤها متعة روحية سامية جداً وحكمة عقلية ودفئاً وجدانياً مفعماًبحرارة الإيمـان يغشى القلب والعقل والروح، فعندما ينتهى الإنسان من قراءته ويغلق كتابه فكأنما كـان سـابحاً فى عالم آخر غير هذا العالم القلق المتعب المنهك للروح والعقل معاً وكأنه يـنزل من الفضاء الرحب إلى هوة الواقع السحيقة، ومع كل ذلك فقد تناول مفهوم الجمال والفـرق بيـن الجمـال والجـلال والكمال وذلك قبل "كانط " الذى قال بالفرق بين الجمال والكمال بقرون عديدة. وفى الحقيقة إن كل عالم من علماء المسلمين الذين استعنت بآرائهم فى هـذا الفصل تتميز مؤلفاته بخصائص إبداعية متميزة داخل النسق الفلسفى المكون لهذه المؤلفات ، ولكن لا يتسع المجال هنا لذكرها جميعاً.

فقد اقتصرت على مجموعة من العلماء المسلمين من عصور متنوعة بينها فروق زمـنية وذلـك ليتبين الوحدة العميقة التى جمعت الفكر الجمالى الإسلامى عبر العصور، ومـدى عمـق الـرؤية الجماليـة واتساعها لدى مفكرى الإسلام وتميزها بالنظرة القيمية والمعيارية المتوحدة.

وذلـك عكـس العصـر الحديث والمعاصر الذى اتسم بالتضارب والتصارع فى الآراء الجماليـة المتناقضـة والموغـلة فى الغـرابة والاختلاف تارة والخاضعة للمناهج

المختلفة تارة أخرى (المنهج الدوجماطيقى أو الوضعى أو التجريبى)، والمتأرجحة بين الاتجاهات المتضاربة (الاتجاه الذاتى أو الموضوعى أو السيكولوجى أو الميتافيزيقى...) بينما توحد كل هذا الشتات وإن تنوع فى آن معاً عند علماء ومفكرى الإسلام فى تناولهم لمفاهيم الجمال، وهذا يرجع إلى توحد البنية الفكرية للحضارة الإسلامية ككل و التى اشتقت منها مفاهيم الجمال ومضامينه فجاءت متسقة متوافقة ومتنوعة أيضاً، مما أكسبها أبعاداً جمالية تفتقد الدراسة والتحقيق والاهتمام الأكاديمى اللائق للاستفادة المعاصرة بها.

مفاهيم الجمال عند "ابن سينا"

(شرف الملك ابو على الحسين بن عبد الله الحسين بن على البخارى

المعروف بالشيخ الرئيس – ٣٧٠ – ٤٢٨ هـ)

يقول " ابن سينا " فى كتابه النجاة : " جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له "(١) .

ويقترب تعريف " ابن سينا " للجمال من تعريف الغزالى رغم امتداد الفترة الزمنية بينهما فالغزالى يذكر : " أن كل شيء فجماله وحسنه فى أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو فى غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر فالفرس الحسن هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو... والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها فحسن كل شيء فى كماله الذى يليق به فلا يحسن الإنسان ما يحسن به الفرس ... "(٢) .

وقد ذكرت الباحثة مفهوم " الغزالى " عن الجمال هنا لما لمسته من الوحدة الفكرية بين التعريفين، وأيضاً لأن مفهوم الغزالى يفسر بعضه بعضاً، كما يفسر أيضاً

---

(١) ابن سينا: النجاة، مطبعة مصر، ١٣٣١ هـ، ص ٢٤٥ .

(٢) الغزالى : إحياء علوم الدين، مرجع سابق، ص ٣١٦.

مفهـــوم " ابن سينا " الذى يذكر أن جمال كل شىء وبهاءه هو أن يكون على ما يجب له، ومـــا يجب له عند " ابن سينا " هو إما الكمال الملائم وإما الخير الملائم ، والكمال الملائم فى اكـــتمال صفات وعناصر وخصائص ووظائف الشىء المتصف بالكمال وعدم نقصها ، والخير الملائم هو الخير عند العقل.

فيقول " ابن سينا ": " إن اللذة ليست إلا إدراك الملائم من جهة ما هو ملائم"(١) . وفى رأى الباحثة أن اللذة المقصودة هى تذوق الجمال والاستمتاع به وما يحدثه فى النفس مـــن أثـــر وهـــذا الإدراك هو إدراك عقلى فهو يقول: " والذى هو عند العقل خير فتارة وباعتـــبار فالجميل، ومن العقليات نيل الشكر ووفور المدح والحمد والكرامة... وكل خير بالقياس إلى شىء ما فهو الكمال الذى يختص به ... "(٢).

وعلى ذلك فالجميل عند " ابن سينا " هو الخير عند العقل والخير هو الكمال الذى يخـــتص بـــه الشىء موضوع الجمال. إذا الجمال هو فى الكمال الذى يختص به موضوع الجمال.

ومـــن هـــنا يخلص " ابن سينا " إلى المعيار الكلى للجمال فيصل " ابن سينا " بعد تعـــريفه هذا إلى مرتبة أخرى عليا سامية من الكمال والجمال فيقول: " ولا يمكن أن يكون (جمال أو بهاء) فوق أن تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة، بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص واحدة من كل جهة "(٣) .

وهـــو يريد أن يوجه أنظارنا إلى قيمة عليا من قيم الجمال المحض فينتقل بالفكرة مـــن المحســـوس إلى المعقول من خلال نوع من أنواع التأمل العقلى للوصول إلى الجمال المحـــض الخـــالص الكـــامل وهو نوع سامٍ من أنواع الجمال ، فما عساها تكون الماهية

---

(١) ابن سينا: النجاة ، مرجع سابق، ص ٢٤٥ .

(٢) ابـــن سينا: الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دينا ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨٥.

(٣) ابن سينا: النجاة ، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

العقـلية المحضة التى تتسم بالجمال المحض وبالخير المحض أى الخير الخالص، البرىء عـن أنـواع النقص ذو الجلال والكمال الخالص ؟ هو **الله** الواحد... وكأن " ابن سينا " يفسـر مـن خـلال منهج عقلى خاص حديث الرسول صلى **الله** عليه وسلم : " إن **الله** جميل يحب الجمال ".

فيقـول : " فالواجب الوجـود الذى فى غاية الجمـال والكمال والبهاء يكون ذلك أمراً لا يقاس إليه شىء "[1] [**ليس كمثله شىء وهو السميع البصير**][2].

وتصـور " ابـن سـينا " للجمال المحض الجليل يذكر الباحثة بتصور " كانط " مـع الفارق الكبير بين عمق الرؤية العقلية للجمال السامية جداً والإيمانية جداً عند "ابـن سـينا " وبين رؤية " كانط " التى لم تتجاوز " نماذج الجمال البحت على حد تعبيره المتمثـلة فى شـكل الأرابسـك فى الفـنون الإسلامية وفى الموسيقى البحتة وفى أشكال السحب"[3] .

حـتى عـندما ذكـر " كانط " مصطلح " الجمال السامى الجليل " فقد فسر ذلك بقوله: " الذى يفسر إعجابنا بالأعمال العظيمة مثل الأهرامات وحقيقة إيحائها بالبقاء إلى الأبـد، والجـبال التى توصف بالجلال " [4] فالأهرام والجبال العظيمة هى ذروة الأمثلة للتعبير عن الجلال عنده !!!

وسـيأتى لاحقـاً تفسـير " ابن عربى " لمفهوم الجمال والجلال فى أعم وأشمل صورة من صوره.

وعلـى ذلك فإن أقصى درجات الجمال العقلى البحت فى الفكر العربى الحديث هو أشكال الأرابسـك (الـتجريد الإسـلامى فى الفن) والموسيقى وأشكال السحب وأقصى درجات الجلال.. الأهرام والسحب .

(١) إبن سينا : النجاة ، مرجع سابق ص ٢٤٥.
(٢) سورة الشورى: الآية ١١.

(٣،٤) محسن عطيه: القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية ، القاهرة، دار الفكر العربى، ٢٠٠٠، ص ص ١٥٠ – ١٥١ .

يـريد " ابــن ســينا " أن يلفت أنظارنا إلى أن التذوق للجمال من خلال الإدراك العقلى يكون أكثر فعالية كما أن هذا التذوق يوجد استمتاع جمالى أكثر عمقاً وأبعد أثراً من تذوق المحسوسات المدركة بالحواس والملموسة.

فيقــول " ابن سينا " فى إدراك التذوق : " إن اللذة التى تجب لنا بأن نتأمل ملائماً هى فــوق التى تكون لنا بأن نمس ملائماً، ولا نسبة بينهما، ولكن قد يعرض أن تكون القوة الداركــة لا تستلذ بما يجب أن تستلذ به لعوارض، كما أن المريض لا يستلذ الحلو ويكرهه لعــارض، فكذلك يجب أن تعلم من حالنا، وما دمنا فى البدن، فإنا لا نجد إذا حصل لقوتنا العقــلية كمالها بالفعل من اللذة ما يجب للشىء فى نفسه وذلك لعائق البدن، فلو انفردنا من الــبدن، لكنا بمطالعتنا ذاتنا وقد صارت عالماً عقلياً مطالعاً للموجودات الحقيقية والجمالات الحقيقية ومتصلة بها اتصال معقول بمعقول، نجد من اللذة والبهاء ما لا نهاية له "[1] .

وهــو هنا ينبهنا إلى التحرر من الحواس والسمو فوقها لإدراك الجمال الكلى الذى ليــس له نهاية، وفى تذوقه لذة دائمة ووسيلتنا فى ذلك الإدراك العقلى المتحرر من شوائب وعوائق الجسد، وهذه هى حلقة الاتصال بين الجمال المحض السامى الجليل وبين إدراكه.

وقــد قــرن " ابن سينا " (الجميل بالحق) وجعل ذلك من أسباب التذوق العقلى لــلجمال عــلى اعتبار أن اللذة العقلية من أهم اللذات وليست اللذة الحسية كما يظن البعض أنها الأهم .

يقــول " ابــن ســينا " فى كتابه " الإشارات والتنبيهات " : " قد يثب إلى الأوهام العامية أن اللذات القوية المستعلية هى الحسية، وأن ما عداها لذات ضعيفة، وكلها خيالات غيــر حقيقيــة، فقــد يعرض مطعوم ومنكوح لطالب العفة والرئاسة مع صحة جسمه فى صــحبة حشــمه فينفض اليد منهما مراعاة للحشمة، فتكون الحشمة آثر وألذ لا محالة من

---

(١) ابن سينا: النجاة، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

المـــنكوح والمطعـــوم، وإذا عرض للكرام من الناس الالتذاذ بالعلم يصيبون موضعه آثروه على الالتذاذ بمشتهى حيوانى متنافس فيه "[١].

وقد جعل " ابن سينا " إدراك الجمال والحق هو الكمال والخير الملائم للعقل وهما أيضـــاً مـــن أســـباب اكـــتمال البهجة واللذة العقلية، تماماً مثلما أن الغلبة والقوة هى الخير والأفضـــل عـــند الغضب، ومثلما أن الطعام والملابس الملائمة هى الأفضل والأكمل عند الجوع ومتطلبات الجسد.

ويؤكـــد ذلـــك مقولة " ابن سينا ": " إن اللذة هى إدراك ونيل لوصول ما هو عند المدرك كمال وخير وقد يختلف الخير والشر بحسب القياس، فالشىء الذى هو عند الشهوة خيـــر هـــو مـــثل المطعم الملائم والملبس الملائم، والذى هو عند الغضب خير فهو الغلبة والذى هو عند العقل خير فتارة وباعتبار فالحق، وتارة وباعتبار فالجميل "[٢].

إذن فالملائمـــة للحالة هى مقياس الخير فقد جعل إدراك الجميل من اللذات العقلية الباطـــنة الـــتى تمثل بالنسبة للعقل الاستمتاع العقلى والتذوق العقلى الذى يمثل الخير عند العقل.

ويضـــرب " ابن سينا " مثلاً على قوة اللذة الباطنة الناشئة عن جمال الباطن إذا ما قيســـت بالـــلذة الحسية فيذكر : " إن اللذات الباطنة مستعلية على اللذات الحسية وليس ذلك فى العـــاقل فقـــط بل أيضاً فى العجم من الحيوانات فإن من كلاب الصيد ما يقتنص على الجـــوع ثم يمسكه على صاحبه وربما حمله إليه، والمرضعة من الحيوانات تؤثر ما ولدته على نفسها "[٣].

يجعـــل " ابن سينا " (إدراك الجميل) من أسباب اللذة العقلية، ويعتبر الخير عند العقـــل والخيـــر الملائم لأى شىء يتحقق فى كمال هذا الشىء واكتماله وإدراكـــه، ويفسر

(١،٢) ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٣) ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، (النمط الثامن فى البهجة والسعادة)، ص ٦٥.

"ابــن سينا " هذه المسألة بقوله : " وكل خير بالقياس إلى شيء ما فهو الكمال الذى يختص بــه ويــنحوه باستعداده الأول، وكل لذة فإنها تتعلق بأمرين بكمال خيرى، وبإدراك له من حيث هو كذلك "[1] .

إذن الكمــال وإدراكــه هــو المعيــار، الكمــال الملائم للموضوع، وإدراك هذا الموضــوع فى كماله، وينبه " ابن سينا " أن اللذة العقلية هى أكثر كمالاً من الكمالات التى للذة الحسية الضيقة المحبوسة فى مضيق الحواس وعوائقها من مأكل ومشرب وغير ذلك، والانشــغال بالــلذة الحســية وجعلها الغاية والهدف يصبح بمثابة نقص فى الكمال الملائم للــنفس والــروح ، فالــنفس والروح تتوق إلى الإدراك العقلى للجمال، واتساع مداه عما ينحصــر فى الإدراك الحسى المتحدد فى شواغل الحس، ومن شأن الإدراك لكمال الجمال العقــلى، انفــتاح الأرواح وترقيها فى مدارج الحس العقلى التى هى أرحب وأكثر اتساعاً وتعتــبر هذه خطوة فى طريق إدراك الكمال الأعلى المنزه، ومن شأن هذا الإدراك وجود اللذة العقلية السامية.

يقول " ابن سينا ": " تنبيه الآن إذا كنت فى البدن وشواغله وعوائقه فلم تشتق إلى كمالك المناسب، ولم تتألم بحصول ضده، فاعلم أن ذلك منك لا منه "[2] .

ويؤكــد " ابن سينا " فى موضع آخر : "إن عدد تفاصيل العقلى لا يكاد يتناهى، والحســى محصور فى قلة وإن كثرت فبالأشد والأضعف، ومعلوم أن نسبة اللذة إلى اللذة نســبة المــدرك إلى المدرك والإدراك إلى الإدراك فنسبة اللذة العقلية إلى الشهوانية نسبة جلية الحق الأول وما يتلوه إلى مثل كيفية الحلاوة ونسبة الإدراكين"[3].

---

(١) ابن سينا : المرجع السابق، ص ٦٥.

(٣،٢) ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، مرجع سابق، ص ٦٧.

مفاهيم الجمال عند الفارابى

(أبى نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابى المعروف بالمعلم الثانى – ٢٦٠ – ٣٣٩ هـ)

يقول " الفارابى ": " الجمال والبهاء والزينة فى كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير "(١) . وهو فى هذا التعريف يقترب كثيراً من تعريف الغزالى وابن سينا إلى حد المطابقة.

و" إذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله إذن فائت لجمال كل ذى جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، وذلك فى نفسه وبما يعقله من ذاته "(٢) .

يتصور الفارابى أن الكمال من أسباب الجمال وأهم عناصره فيذكر أن الموجودات متى اكتملت لها خواصها وعناصرها وبلغت غاية الاكتمال كانت فى غاية الجمال والبهاء والزينة، وبما أن الموجودات لا يتم لها الكمال دائماً وإن تم فلفترة من الزمان ثم إلى زوال إذن فإن الأول هو الدائم الكامل الأزلى الأبدى وعلى ذلك فإن جماله فوق كل جمال، وزينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، ويتوافق هذا المعنى مع معنى حديث الرسول صلى **الله** عليه وسلم: " **الله** جميل يحب الجمال ".

ويؤكد الفارابى: " إن زينته وبهاءه وجماله له فى جوهره وذاته، وجمالنا وزينتنا وبهاؤنا هى لنا بعرضنا لا بذاتنا وللأشياء الخارجة عنا، لا فى جوهرنا، والجمال والكمال فيه ليسا سوى ذات واحدة "(٣) .

أى أن **الله** الواحد ذا الجلال والجمال والإكرام هو الواحد المطلق بذاته وصفاته وأسمائه وهو مصدر الجمال فى الكون والموجودات،فهو الجمال الكلى الواحد الذى ليس كمثله شىء ، أما الجمال والزينة والبهاء للموجودات فهى تتحقق عن طريق العَرَضْ ،

(١، ٢) الفارابى : السياسة المدنية، تحقيق: فوزى النجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ، ص ٤٦.

(٣) الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٣٥ .

كالأشياء المكملة الخارجية الفرعية، والصفات المزينة للموجود والمكملة له، وعلى ذلك فالعرض زائل ومحدود لأنه مضاف للشيء وليس هو فى ذاته، كما أن العرض غير دائم دواماً مطلقاً ولكن دوامه محدود، وهذا هو الفرق بين الجمال المطلق والجمال العرضى. الجمال المطلق الواحد بذاته الكلى ، والجمال العرضى المتعدد بعناصره وأعراضه الجزئى.

ويذكر الفارابى : " أن الإنسان يستفيد الجمال عند الناس والكرامة والجلال والتعظيم فى اقتناء الأشياء المعدنية والحجرية، ولا الجمال الجسمانى، ولا الجمال النفسانى سوى الوضع والاعتبار فقط، وإن لها ألواناً يعجبون بها فقط ويستحسنون منظرها فقط، وأنها قليلة الوجود "[1] .

وربما كان يقصد الفارابى من اقتناء الأشياء المعدنية والحجرية الذهب والأحجار الكريمة، وأنها مكملات للجمال والكرامة والتعظيم والإجلال عند الناس لمن اقتناها وذلك لألوانها الحسنة وشكلها الجميل الذى يعجب الناس وكذلك لندرتها وعدم توفرها فى متناول الجميع.

وربما جاء الفارابى بهذا المثل بالذات (الأشياء المعدنية والحجرية) للدلالة على الجمال الجزئى العرضى الذى يعتبر شيئاً جميلاً مكملاً وليس شيئاً جوهرياً فى النفس، وتستدل الباحثة على ذلك من خلال مقولته السابقة (لا الجمال الجسمانى، ولا الجمال النفسانى) وربما كان يقصد ذلك لأن الجمال الجسمانى أو النفسانى قد يكون صفة جوهرية فى الإنسان وإن كانت أيضاً عرضية لأنها إلى زوال بعد فترة من الزمن حيث يفنى الجسم والنفس.

ومن ناحية أخرى ففى ذكر الفارابى للفظتى (الجمال الجسمانى والجمال النفسانى) إشارة إلى نوعين من الجمال (جمال الشكل وجمال المضمون) وإن لم يكن قد استفاض فى شرح الفرق بينهما مثلما فعل الشيخ الغزالى.

---

(١) الفارابى : كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت، ص ص ٩٧ – ٩٨.

ومــن ناحية أخرى فقد حدد الفارابى مستويات لإدراك الجمال بدأها من الموجود الإنسانى الذى يتحقق له " الجمال والبهاء والزينة عندما يتحقق وجوده الأفضل ويحصل له كمالــه الأخيــر "[1] " إلا أن كمــال وجــوده ومصيره بالفعل وبهاءه وزينته وجماله، إنما يســتفيده بــأن يعقل ليس الأشياء التى فوقه فى الرتبة فقط، بل وبأن يعقل الأشياء التى هى دونه فى الرتبة "[2] .

ثــم حــدد الفــارابى مســتوى آخر فى إدراك الجمال بالنسبة للأجسام السماوية والجواهــر الــروحانية الــتى يطلق عليها مسمى " الثوانى والعقل الفعال " فيذكر : " إن الــثوانى والعقــل الفعــال ليس واحدامنها يكتفى بأن يحصل له بهاء الوجود وزينته، ولا الغــبطة والالــتذاذ بالجمــال بأن يقتصر على أن يعقل ذاته وحدها... إلا أن هذه ليس فى طــباعها أن يكون لها بهاء الوجود وجماله وزينته بأن تعقل ما هو دونها فى الوجود ، وما يوجد عن كل واحد منها أو ما يتبع كل واحد من الموجودات "[3] .

ويوضح " الفارابى " الفرق بين هذه الموجودات والموجود الإنسانى والذى يحدده فى: " أنهــا لا تحــتاج إلى اســتكمال وجودهــا إذ هى كاملة منذ أول أمرها بينما يحتاج الإنسان إلى ذلك "[4] .

وذلــك لأن كمال وجوده ومصيره بالفعل وبهاءه وزينته وجماله، إنما يستفيده بأن يعقــل ليــس الأشــياء التى فوقه فى الرتبة فقط، بل وبأن يعقل الأشياء التى هى دونه فى الرتبة أيضاً "[5] .

---

(١) الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٣٥.

(٢، ٣) الفارابى: السياسة المدنية ، مرجع سابق، ص ص ٤٠ – ٤٢.

(٤) الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة ، مرجع سابق، ص ص ٤٦، ٥٤.

(٥) الفارابى: السياسة المدنية ، مرجع سابق، ص ص ٤٢ – ٤٦.

ثم يصل الفارابى إلى أعلى مستوى من مستويات إدراك الجمال، ويلفت النظر إلى أنه ليس هناك نسبة بين إدراك الجمال فى الموجود الإنسانى النسبى المحدود المفتقر إلى الأغيار وبين الجمال الكلى اللامتناهى الجوهرى " وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله فائت لجمال كل ذى جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته"(١) .

وبذلك يصعد بنا الفارابى إلى مناخ جمالى من نوع آخر لا تدركه الأبصار أو العقول، ولكن ربما أدركته البصائر والقلوب والأرواح عندما تتحرر من أغلال المادة لتتشح بغلالة الروح الشفافة .

وينتقل الفارابى بمفاهيم الجمال من القياس الجمالى الأكثر اتساعاً وكلية وشمول إلى القياس الجمالى الأكثر تحديداً وخصوصية والمرتبط بالواقع العملى ارتباطاً وثيقاً، فنجده فى موضع آخر من كتابه " التنبيه على سبيل السعادة " قد تناول جوانب أخرى وأوجه عديدة للجمال ومفاهيمه .

فقد قرن الفارابى " اللذيذ بالنافع بالجميل " وجعل الثلاثة أهداف الصنائع جميعها والغاية من فعلها ، وجعلها أيضاً تمثل الأهداف الإنسانية بعامة، أما بالنسبة لمفهوم النفعية أو المنفعة عند الفارابى واقترانها باللذة والجمال، فإن مفهومها عنده يختلف عن مفهوم النفعية المعاصر الذى يعتبر نتاج للفلسفة البراجماسية المادية والذى نشأت من خلاله مدرسة الباوهاوس فى الفن ومبدؤها الأساسى: أن الفن لابد أن تكون له وظيفة نفعية، إلا أن مبدأ النفعية عند الفارابى يجعل وجود النافع إما فى اللذة وإما فى الجميل .

ويؤكد الفارابى : أن " معنى النافع " هو الذى يميز " السير " أيها أجود وتتميز به أعمال الخير والأفعال الصالحة وبه يستفيد القوة على فعلها، والصناعات التى يتصرف بها فى المدن مقصودها النافع الذى يميز السير وبها يستفاد القوة على فعل ما

---

(١) الفارابى: السياسة المدنية، ص ٤٦.

يـتخير فإن مقصودها أيضاً من الجميل، من قبل أن تحصيلها العلم واليقين بالحق، ومعرفة الحق واليقين هي لا محالة جميلة "[1].

ويعود الفارابى ليجمل ويحدد مفاهيمه عن الجميل والنافع ليجعل هاتين الخاصيتين أهدافاً للصنائع كلها، وذلك لأن أهداف الصنائع عنده تتحدد إما فى الجميل وإما فى النافع.

ويقسـم الفارابى الصنائع إلى قسمين فيقول: " الصنائع صنفان: صنف تحصل لنا بـه معرفة ما يعلم فقط، وصنف يحصل لنا به علم ما يمكن أن يعمل والقدرة على عمله، والصـنائع التى تكسبنا علم ما يعمل والقوة على عمله صنفان: صنف يتصرف به الإنسان فى المـدن، مـثل الطـب والـتجارة والفلاحة... وسائر الصنائع التى تشبه هذه، وصنف يتصـرف بـه الإنسـان فى السير أيها أجود وتتميز به أعمال البر والأفعال الصالحة وبه يستفيد القوة على فعلها "[2].

وبهـذا يتسع مفهوم الصنائع عند الفارابى ليشمل كل أعمال الإنسان حتى الأعمال الصالحة الخيرة التى تعود عليه بالمنفعة المعنوية فى الدنيا والآخرة بالإضافة إلى الأعمال الـتى تعـود عليه بالمنفعة المادية ويشتغل بها فى حياته، ويعود الفارابى ليؤكد أن أهداف أعمال الإنسان جميعها تتحدد فى " الجميل أو النافع ".

وبهذا قسم الأعمال والصنائع إلى قسمين :

١ – صـنائع هدفهـا الجميـل بكـل ما يتسع له المعنى من جمال الشكل وجمال المضمون.

٢ – صنائع هدفها النافع بكل ما تشمله كلمة المنفعة من مادية ومعنوية.

يقـول الفـارابى : " إن مقصـود الصنائع كلها إما جميل وإما نافع، إذن الصنائع صنفان: صنف مقصوده تحصيل الجميل، وصنف مقصوده تحصيل النافع. والصناعة التى

---

(١) الفـارابى : الأعمـال الفلسفية، تحقيق وتقديم جعفر آل ياسين، بيروت، دار المناهل، ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م، ص ٢٥٣.

(٢) الفارابى : الأعمال الفلسفية، المرجع السابق، ص ص ٢٥٤ – ٢٥٥.

مقصـــودها تحصـــيل الجميـــل فقط هى التى تسمى الفلسفة، وتسمى الحكمة على الإطلاق والصـــناعات الـــتى يقصـــد بها النافع فليس منها شىء يسمى الحكمة على الإطلاق. ولكن ربما يمس بعضها بهذا الاسم على طريق التشبه بالفلسفة "[1] .

وربمـــا يقصد الفارابى بمقولة : " ربما يمس بعضها بهذا الاسم عن طريق التشبه بالفلسفة "

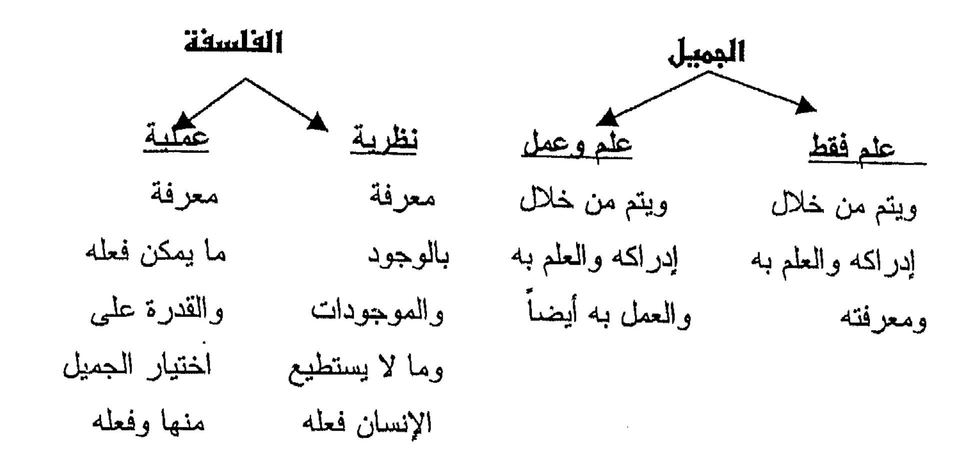
ربمـــا كان يقصد بها النافع فى السير والأعمال الصالحة التى تمس سيرة الإنسان وســـط مجـــتمعه ، أنه يندرج تحت مسمى النافع الذى ليس منه شىء يسمى الحكمة على الإطلاق.

وبـــناء عـــلى التقســـيم السابق للصنائع قسم " الفارابى " الجميل إلى قسمين، كما صـــنف العـــلوم والمعارف إلى قسمين ، يقول: " ولما كان الجميل صنفين: صنف هو علم فقـــط ، وصنف هو علم وعمل، صارت صناعة الفلسفة صنفين: صنف به تحصل معرفة الموجـــودات الـــتى ليـــس للإنسان فعلها وهذه تسمى النظرية، والثانى به تحصل معرفة الأشـــياء الـــتى شـــأنها أن تفعـــل والقوة على فعل (الجميل) منها، وهذه تسمى الفلسفة العملية"[2].

وقـــد قـــامت الباحـــثة بتصميم نموذج توضيحى يوضح تصنيف الفارابى للجميل وللفلسفة النظرية ومكوناتها، والفلسفة العملية ومكوناتها.

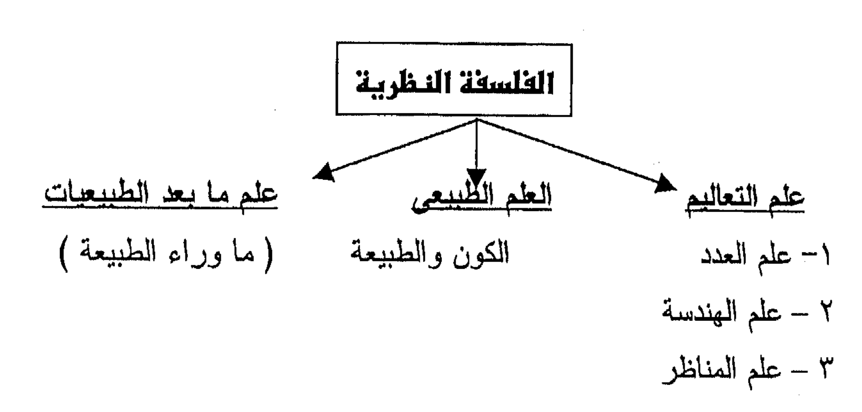
---

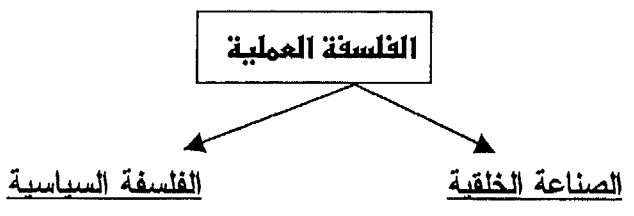
(١)(٢) الفارابى : الأعمال الفلسفية، المرجع السابق، ص ٢٥٤.



الفلسفة النظرية :

وتنقسم إلى ثلاثة عناصر يشتمل كل منها على أحد عناصر الموجودات التى شأنها أن تعلم فقط.





الصناعة الخلقية

وهى علم الأفعال الجميلة والأخلاق التى تصدر عنها الأفعال الجميلة والقدرة على أسبابها وكيف تصير بها الأشياء الجميلة قنية لنا (أى صفة لصيقة بنا)

الفلسفة السياسية

وتشتمل على معرفة الأمور التى بها تحصل الأشياء الجميلة لأهل المدن، والقدرة على تحصيلها لهم وحفظها عليهم

وفى الحقيقة يجعل " الفارابى " " الجمال والأشياء الجميلة " هى مصدر السعادة ، خاصة وأنه قد أطلق على أحد كتبه اسم " تحصيل السعادة "، والتنبيه على سبيل السعادة، ويذكر ذلك فى صورة قضية منطقية الحد الأول فيها السعادة، والحد الثانى الجمال أو الأشياء الجميلة التى نتصف بها وتصبح ملازمة لنا من خلال الفلسفة والحكمة والتدبر والتفكر فيها وبالتالى فإن نتيجة قضيته المنطقية تؤكد أن الفلسفة هى مصدر السعادة. فيقول الفارابى: " ولما كانت السعادات إنما ننالها متى كانت الأشياء الجميلة قنية لنا (أى ملازمة لنا كالسعادة)، وكانت الأشياء الجميلة إنما تصير قنية بصناعة الفلسفة، فلازم ضرورة أن تكون الفلسفة هى التى بها ننال السعادة، وهى التى تحصل لنا بجودة التمييز بين الحق فنعتقده، وبين الباطل فنجتنبه وبين الباطل الشبيه بالحق فلا نغلط فيه"[1].

---

(١) الفارابى : الأعمال الفلسفية، المرجع السابق ، ص ٢٥٧.

مفاهيم الجمال عند الغزالي
(الإمام أبي حامد محمد بن محمد الغزالي)
المتوفي ٥٠٥ هـ

قسم الإمام الغزالي (الجمال) إلي قطاعين متسعان هما (جمال الظاهر وجمال الباطن) ، والجمال الظاهر هو الجمال المحسوس الملموس التي يتم إدراكه بالحواس، وتتحدد خصائصه في جميع الأشكال والصور والأشياء المرئية بالعين، والظاهرة للعين، أما جمال الباطن فهو أكثر اتساعا وعمقا فهذا النوع من الجمال يتم إدراكه من خلال " البصيرة " التي يتميز أصحابها بالفكر العميق والإحساس السليم، والقلب المدرك الذي يدرك أبعادًا عميقة ويستوعبها، ولا يقف عند ظواهر الأمور.

يقول الغزالي : " إن الجمال ينقسم إلي جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة "[1].

وبهذا التصنيف للجمال الظاهر والباطن، والإدراك عن طريق البصيرة يكون الغزالي قد سبق كانط وشوبنهور وكروتشه وبرجسون وكل من قال بإدراك الجمال عن طرق البصيرة والحدس وكما قال كانط: " إن الحدس يعتبر ملكة مستقلة للأحاسيس " فما أقرب تعريف كانط من تعريف الغزالي للبصيرة بأنها وسيلة إدراك أقوي من البصر الظاهر وأشد إدراكا من العين وجمال المعاني المدركة من خلالها أعظم وأجل من جمال الصور الظاهرة للبصر. وهذا يؤكد سبق الغزالي لكانط بقرون عديدة.

ويؤكد الغزالي أن من يتوقف عند جمال الظاهر فإن رؤيته قاصرة غافلة عن مواطن جمالية أخري بعيدة الأثر ويصفه بأنه " محبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات "[2] يظن أن الجمال هو الجمال المرئي فقط أي جمال الشكل فقط.

(١،٢) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، جـ٤ ، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، بدون تاريخ ص٣١٦ ، ٣٢١

فيذكــر الغــزالى : " فى بيــان معنى الحسن والجمال اعلم أن المحبوس فى مضــيق الخيــالات والمحسوســات ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال إلا بتناسب الخــلقة والشــكل وحسن اللون، وكون البياض مشربًا بالحمرة، وامتداد القامة إلي غير ذلــك ممــا يوصــف من جمال شخص الإنسان فإن الحسن الأغلب علي الخلق حسن الإبصــار وأكثر التفاتهم إلي صور الأشخاص فيظن أن ما ليس مبصرًا ولا متخيلاً ولا متشــكلاً ولا ملوناً. فلا يتصور حسنه وإذا لم يتصور حسنه،لم يكن فى إدراكه لذة فلم يكــن محبوبًا فهذا خطأ ظاهر فإن الحسن ليس مقصورًا علي مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة "[1].

ويتســع محــور دائرة الجمال عند الشيخ الغزالي إلي أبعد مدي لنجده يستدل بأدلــة ملموسة لتأكيد فكرته في عدم اقتصار الجمال علي مدركات البصر فقط فيذكر: "إنــا نقــول هــذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول هذا ثوب حســن وهــذا إنــاء حسن، فأي معني لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة "[1].

والغــزالي يهدف من وراء تساؤله إلي أن يتتبع كنــه الجمال والمعني الكلي له الذي يجمع بين الأشياء الجميلة أو تشترك فيه أنواع الجمال.

ويعود فيجيب علي التساؤل الذي طرحه فيقول: " إن كل شيء فجماله وحسنه فــي أن يحضــر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته حاضرة فهو في غاية الجمال وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر فالفرس الحســن هــو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كروفــر عليه، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واســتقامة ترتيــبها وحسن انتظامها. ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده، فحســن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحســن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب "[2]. وعند الغزالى لكل مجال من المجالات جمال خاص به يتمثل في اكتمال خصائصه وتنظيمها

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ، مرجع سابق، ص ٣١٦.

فـــي إطـــار التناسب مع وظيفتها والشيخ الغزالي يهدف إلي التوصل إلي معني الجمال الذي تتصف به المحسوسات والمرئيات، فيقول إن معني (الجمال هو الكمال) ولكن أي كمال؟ هو الكمال الملائم والمناسب واللائق للعنصر أو الموضوع محور الجمال أو الذي يتصف بالجمال، وعندما يؤكد الغزالي أن معني الحسن والجمال ليس هو التناسب فـــي الشكل أو اللون أو المظهر الخارجي فقط فهنا تتبين لنا رؤيته الجمالية العميقة التي يحـــاول مـــن خلالهـــا التوصـــل إلي كنه وجوهر الجمال والمبدأ الأساسي الذي يصبغ المحسوســـات بصبغة الجمال، فمعني الجمال عنده ليس هو التناسب في الشكل أو اللون كالاســـتطالة أو الـــبياض فقط لأن هذه سمات وخصائص وعناصر مكملة لشكل الشئ موضـــوع الجمـــال ومصاحبة له، وليست هي الجمال بعينه ولكنها قيم جمالية موازية للجمال تعبر عنه، وعناصر جمالية متي تحققت تحقق الجمال.

أمـــا معـــني الجمال الحقيقي فهو في اكتمال خواص وسمات الشيء موضوع الجمـــال، وعـــدم نقصـــها سواء في الشكل المدرك بالبصر واكتمال الهيئات والصور والعناصـــر المدركة بالفعل كالخط الحسن مثلا الذي يجمع كل ما يليق بالخط من شكل متناســـب ومتوازي ومستقيم والترتيب المنتظم في أشكال الحروف، كما يجمع بين كل هذا وبين المضمون الذي تعبر عنه هذه الحروف.

ويمكـــن القـــول أيضـــا أن معني الجمال عنده هو التوافق بين الشكل المرئي وكيفيـــة أداء وظيفـــته التي خلق لها أو صنع من أجل أدائها، كالفرس الذي يجمع بين الهيئة والشكل واللون وحسن أداء الوظيفة، كحسن العدو وتيسر الكر والفر.

والجمـــال الذي يجمع بين اكتمال الشكل واكتمال المضمون مع الوظيفة يختلف باختلاف الأشياء الجميلة، فجمال الفرس يختلف عن جمال الإنسان الذي يتنوع ويختلف عـــن جمال الثياب التي تختلف عن الأصوات الجميلة.. إذن فالجمال معني عام شامل، ولكن يختلف باختلاف صوره في المحسوسات والمسموعات والمرئيات.

فالجمـــال يـــتوحد في المعني العام ويتنوع في أشكال عناصره ومظاهره يقول الشـــيخ الغزالي: " ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده فحسن كل شيء في كمالـــه الـــذي يـــليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما

يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء "[1].

وكـل الأشـياء الجميـلة المدركـة بالحواس لا يختلف علي إدراكها وإدراك حسـنها، ولا يختلف علي الاستمتاع بتذوقها ولكن الاختلاف يحدث في " الجمال " غير المحسوس.

ويذكـر الغـزالي: " أن هـذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحس البصر مثل الأصـوات والطعوم فإنها لا تنفك عن إدراك الحواس لها فهي محسوسات، وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالحواس "[2].

ويصـنف الشـيخ الغزالي أنواع الجمال الذي لا يدرك بالحواس فيذكر الخلق الحسـن والعـلم والسـيرة والأخـلاق الجميـلة التي يقصد بها: " العلم والعقل والعفة والشـجاعة والـتقوي والكرم والمروءة وسائر خلال الخير التي تدرك (بنور البصيرة الباطـنة) "[3]. وفى هـذا ربـط للجمال بالأخلاق، وفى هذا سبق أيضًا لعلماء الجمال المعاصرين الذين ربطوا علم الجمال بعلم الأخلاق.

ويقـوم الإمام الغزالي بإثبات قضيته القائلة بأن الجمال الغير مدرك بالحواس محـبوب أيضـاً فيؤكـد أن حـب الجمال فطرة بداخل كل نفس سوية متزنة فإن هذه المظاهـر الجماليـة الأخلاقية محبوبة ومدركة في حد ذاتها وفيمن اتصف بها كالأنبياء والصحابة والأئمة، حتي وإن لم نري صورهم أو نعرفهم بشخوصهم، وإنما تنامت إلينا أخـبارهم عـبر الزمان. فحب هؤلاء الناس ليس بسبب أشكالهم الجميلة فقط لأن هناك مـن لم ير جمال الرسول صلي **الله** عليه وسلم، لكنه علي استعداد للتضحية في سبيله بأغـلي وأثمـن مـا يملك بالمال والولد. فهذا النوع من الجمال محبوب رغم أنه غير مـدرك بالحواس، إذن هناك جمال محبوب وغير مدرك بالحواس. فهي قضية منطقية مؤكدة.

---

(١) الشيخ أبو حامد الغزالي : المرجع السابق، ص ٣١٦.

(٢) المرجع السابق: ص ٣١٦.

(٣) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

ويؤكد الشيخ الغزالي في ص٣١٧ أن هذا النوع من الجمال هو الجمال الخالد الباقي لأنه لا يتغير عبر السنون فجمال الشكل زائل بزوال أعضائه بالفناء أو بالتغير الزمني ولكن جمال المضمون دائم إلي حد ما.

فيقول: " وليت شعري من يحب (الشافعي) مثلا، فلم يحبه ولم يشاهد صورته قط، ولو شاهده ربما لم يستحسن صورته فاستحسانه الذي حمله علي إفراط الحب هو لصورته الباطنة لا لصورته الظاهرة، فإن صورته الظاهرة قد انقلبت تراباً مع التراب، وإنما يحبه لصفاته الباطنة من الدين والتقوي وغزارة العلم والإحاطة بمدارك الدين، وانتهاضه لإفادة علم الشرع ولنشره هذه الخيرات في العالم، وهذه أمور جميلة لا يدرك جمالها إلا بنور البصيرة أما الحواس فقاصرة عنها، وكذلك من أحب أبا بكر الصديق رضي **الله** عنه أو علياً رضي **الله** عنه، ليس يحب عظمه ولحمه وجلده وشكله وإنما يحب أخلاقه وسيرته الحسنة وهي الصفات المحمودة التي هي مصادر السيرة الجميلة، فكان الحب باقيا ببقاء تلك الصفات مع زوال جميع الصور"(١).

وبهذا يكون الغزالي قد تناول قضية من أهم قضايا علم الجمال وهي قضية (الشكل والمضمون) سابقا بذلك فلاسفة الجمال الحديث والمعاصر.

ويرجع الإمام الغزالي الجمال الباطن المدرك بالبصيرة إلي خاصيتين ترتكز عليهما جميع الصفات الجميلة هما (العلم والقدرة)، (العلم) بالحق والحقيقة وحقائق الأمور الجميلة المستحسنة. و(القدرة) علي اتباعها والسير في ركابها والاتصاف بها وبالتالي حبها. والعلم والقدرة صفات لا تدرك بالحواس ولكن تدرك آثارهما المترتبة عليهما من الأخلاق الجميلة.

يقول الإمام الغزالي عن أسباب الصفات الجميلة: " أنها ترجع إلي (العلم والقدرة) إذا علم الإنسان حقائق الأمور الجميلة وقدر علي حمل نفسه عليها بقهر شهواته فجميع خلال الخير يتشعب علي هذين الوصفين، وهما غير مدركين بالحس

---

(١) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

ومحـــلهما مـــن جملة البدن جزء لا يتجزأ فهو المحبوب بالحقيقة وليس للجزء الذي لا يتجزأ صورة وشكل ولون يظهر للبصر حيث يكون محبوباً لأجله، إذن الجمال موجود فـــي الســـير ولـــو صـــدرت السيرة الجميلة من غير علم وبصيرة لم يوجب ذلك حباً، فالمحـــبوب مصـــدر الســـير الجميلة وهي الأخلاق الحميدة والفضائل الشريفة وترجع جملتها إلي كمال العلم والقدرة وهو محبوب بالطبع، وغير مدرك بالحواس "[1].

ويتم إدراك هذه الأفعال الجميلة والأخلاق الجميلة من خلال الحدس والبصيرة الناتجة عن كمال (العلم) بأبعاد هذه الأشياء الجميلة وكمال (القدرة) علي الاتصاف بهـــا، ممـــا يوجد الإحساس بالغبطة تجاهها وبالتالي يزكي الإحساس بحب هذه الأفعال الجميلة وحب من اتصف بها.

" لأن كـــل جمـــال وحســـن فهو محبوب، والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمـــال يشملهما، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصور الباطنة بالبصيرة الباطـــنة فمـــن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها، ومـــن كانت الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حـــبه لـــلمعاني الظاهرة فشتان بين من يحب نقشاً مصورًا علي الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة "[2].

وهـــو هنا يعرض لمستويين من مستويات الجمال بينهما بون متسع جداً وذلك لتتضـــح أبعـــاد كـــل منهما كما يوجه النظر إلي الفرق الكبير بين قطاعين من أنواع الجمـــال، كمـــا يوجـــه النظر أيضاً إلي الفرق بين تذوق الجمال في الظاهر البصري المحـــدود فـــي الفن (نقشا مصورًا علي الحائط لجمال صورته الظاهرة) وبين تذوق الجمـــال الـــباطن غيرالمحدود (من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة تلك الثنائية بين الجمال الظاهر والجمال الباطن).

الجمال المبهج للعين والجمال المبهج للروح والنفس.

---

(١) الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

(٢) الشيخ أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٧.

الجمـــال الــبهي المنســجم المتآلف المتوافق. والجمال الجليل السامي المثالى الباقي الحقيقي المجسد للمعاني الخالدة.

وكــأن الشــيخ الغــزالي هنا يوضح الفرق بين معني الجمال في الفن (نقشا مصورًا علي الحائط لجمال صورته الظاهرة).

وبيــن الجمـــال في معناه الشامل المتسع الذي يشمل جمال الشكل والمضمون ويمكــن اعتــبار الغــزالي عــلي هذا الأساس أنه أول من قال بالشكل والمضمون في موضـــوع الجمـــال وأول من قسم الجمال إلي نوعين ظاهر وباطن وهو بهذا قد سبق علماء الجمال المعاصرين بقرون طويلة.

وهـــذا وجـــه مـــن أوجه كثيرة للسبق من قبل علماؤنا المسلمون في مجالات متعددة في الحضارة الإسلامية.

إدراك جوهر الجمال عند الغزالي:

جـــاء ذكـــر الجمال عند الغزالي في الجزء الرابع من كتابه القيم إحياء علوم الديــن فـــي (باب كتاب المحبة والشوق والأنس والرضا). حيث ذكر أن المحبة **لله** تعـــالي ولرسوله صلي **الله** عليه وسلم هي الغاية القصوي من المقامات والذروة العليا مـــن الدرجات، وجاء في بيان أسباب المحبة: " أن يحب الشيء لذاته لا لحظ ينال منه وراء ذاتـــه، بل تكون ذاته عين حظه وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه، وذلـــك كحـــب الجمال والحسن، فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمـــال وذلـــك لأن إدراك الجمـــال فيه عين اللذة (أي تذوق هذا الجمال والاستمتاع به والـــلذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل قضاء شهوة، لأن ذلك لذة أخري قد تحب الصور الجميلة لأجلها أما (جوهر الجمال) وإدراك نفـــس الجمـــال أيضـــاً لـــذة فيجـــوز أن يكون محبوباً لذاته، وكيف ينكر ذلك والخضـــرة والمـــاء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ ســـوي نفس الرؤية؟ وقد كان رسول **الله** صلي **الله** عليه وسلم تعجبه الخضرة والماء الجـــاري، والطـــباع الســـليمة قاضـــية باستلذاذ النظر إلي الأنوار والأزهار والأطيار المـــليحة الألوان، الحسنة النقش، المتناسبة الشكل، حتي أن الإنسان لتنفرج عنه الغموم

والهموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر "[1].

والغـزالى يـلفت النظر إلى حب الجمال وتذوقه وإدراكه لا لنفع مادي ولكن حـب وتذوق جوهر الجمال لذاته فيقول: " فهذه الأسباب ملذة وكل لذيذ محبوب، وكل حسـن وجمال فلا يخلو إدراكه عن لذة ولا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع، فإن ثـبت أن **الله** جميـل كان لا محالة محبوباً عند من انكشف له جماله وجلاله كما قال رسول **الله** صلي **الله** عليه وسلم: " إن **الله** جميل يحب الجمال ".

الإدراك الحسي للجمال عند الغزالى :

ولقـد قسـم الغـزالي المدركات الحسية وجعل لكل حاسة نوع من المدركات الحسـية تختص به وتتذوقه فكان بذلك من أوائل الذين صنفوا مجالات للإدراك الحسي وارتـباطه بالتذوق ومن خلال الإدراك الحسي قسم أنواع الجمال المحسوس إلي خمس أنواع:

١ - الجمـال المرئي في المدركات المنظورة، ويستتبعه تذوق للذة بصرية من خلال العين والنظر.

٢ - الجمال المسموع في المدركات المسموعة ويستتبعه تذوق للذة سمعية من خلال السمع.

٣ - الجمال في الروائح الزكية الجميلة ويستتبعه تذوق للذة من خلال الأنف.

٤ - الجمال في الأطعمة المتذوقة ويستتبعه لذة من خلال التذوق للأطعمة.

٥ - الجمال الملموس في الملمس الجميل الناعم... اللمس.

والفقـرة الـتالية تؤكـد مـا سبق فقد ذكر الغزالى: " أن الحب لما كان تابعاً لـلإدراك والمعـرفة انقسـم لا محالة بحسب انقسام المدركات والحواس، فلكل حاسة إدراك لـنوع مـن المدركات، ولكل واحدة منها لذة في بعض المدركات وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها، فكانت محبوبات عند الطبع السليم، فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة، والصور الجميلة الحسنة المستلزمة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة

---

(١) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٦.

والموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم، ولذة اللمس في اللين والنعومة "[1].

البصيرة كوسيلة إدراك أكثر اتساعًا من الحواس :

ويوضح الغزالي أن الحواس الخمس تشترك فيها البهائم مع الإنسان ويذكر أن هناك مدرك حسي سادس وهو البصيرة الباطنة ويؤكد أن البصيرة أقوي من البصر الظاهر في الإدراك لأنها تدرك أموراً تعلو فوق الحواس وتتصل بالقلب الذي يعتبر أشد إدراكا للجمال من العين، والعقل، والعقل الذي يدرك جمال المعاني أكثر اتساعاً وأشمل وأعم من إدراك جمال الصور المرئية الملموسة.

ومن هنا نجد أن الغزالي أضاف إلي أدوات إدراك الجمال عند الإنسان العقل أو القلب أو البصيرة، والعقل والقلب عنده مترادفين بمعني واحد حيث يذكر: " أن هناك حساً سادساً مظنته القلب لا يدركه إلا من كان له قلب، ويذكر أن الحس السادس هذا يعبر عنه إما بالعقل أو بالنور أو بالقلب أو بما شئت من العبارات، فالبصيرة الباطنة أقوي من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكًا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار، فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ، فيكون ميل الطبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوي "[2].

وهو هنا يلفت النظر إلي جمال الباطن أو جمال المضمون أو المحتوي ويؤكد أن جمال المضمون أكثر اتساعاً وعمقاً من جمال الظاهر المباشر كما يتضمن معاني أرقي وأسمي من أن تدرك بالحواس فقط، وهو يفسر كنه البصيرة ومعنى الإدراك عن طريق القلب.

فيقول في موضع آخر: " إذا كانت لذة السمع والبصر والشم في الاستماع والإبصار والشم، فكذلك في القلب غريزة تسمي النور الإلهي لقوله تعالي: **[أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو علي نور من ربه فويل للقاسية قلوبهم من ذكر**

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: مرجع سابق، ص٣١٤.

الله] ســورة الزمر: آية ٢٢، وقد تسمي العقل وقد تسمي البصيرة الباطنة وقد تسمي نـور الإيمـان واليقيـن، ولا معـني للاشـتغال بالأسامي فإن الاصطلاحات مختلفة، والضـعيف يظـن أن الاخـتلاف واقـع في المعاني لأن الضعيف يطلب المعاني من الألفاظ"[1].

يقصد بذلك المظهر المحدود للمعنى وليس الجوهر المتسع الشامل.

" فالقلب مفارق لسائر أجزاء البدن بصفة بها يدرك المعاني التي ليست متخيلة ولا محسوسـة كإدراكه خلق العالم أو افتقار العالم إلي خالق قديم مدبر حكيم موصوف بصـفات إلهيـة ولنسم تلك الغريزة عقلاً بشرط أن لا يفهم من لفظ العقل ما يدرك به طرق المجادلة والمناظرة، فقد اشتهر اسم الفعل بهذا، ولهذا ذمه بعض الصوفية، ولكنه الصـفة التي فارق الإنسان بها البهائم، وبها يدرك معرفة الله تعالي، أعز الصفات فلا ينـبغي أن تـذم، وهـذه الغريزة خلقت ليعلم بها حقائق الأمور كلها، فمقتضي طبعها المعـرفة والعـلم وهي لذتها كما أن مقتضي سائر الغرائز هو لذاتها ولا يخفي أن في العلم والمعرفة لذة "[2].

والشـيخ هنا يود أن يضيف إلي أدوات الإدراك أداة يؤكد أنها هامة جدًا، بما أنهـا أداة لـلمعرفة والعـلم خاصـة إذا كانت " معرفة الله "، وأداة الإدراك هذه هي (العقل) الذي تعرف الحقيقة من خلاله وذلك لأن غريزة العقل ولذته في المعرفة والعلم مثلما كانت كل غريزة تختص بإدراك حسي خاص بها.

يقـول الغزالى: " إن حب الجمال والحسن هو الحب الحقيقى البالغ الذي يوثق بدوامـه لأن كـل جمـال محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمـال فيـه عيـن الـلذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظنن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل قضاء شهوة، فإن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصور الجميـلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال أيضًا لذيذ فيجوز أن يكون محبوبًا لذاته، وكيف يـنكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٤.

منها حظ سوى نفس الرؤية، وقد كان رسول **الله** صلي **الله** عليه وسلم تعجبه الخضرة والمـاء الجارى، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلي الأنوار والأزهار والأطيار المـليحة الألـوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل، حتي أن الإنسان لتنفرج عنه الهموم والغموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر "[1].

يقصد الشيخ الإمام الغزالي إن حب الجمال والحسن وتذوقهما والاستمتاع بهما الحـب الـثابت الدائم الحقيقي الموثوق بدوامه وذلك لأن إدراك " الجمال " في حد ذاته كقيمـة عـليا مـنزه عن الغرض منه يوجد تذوق ، وهذا التذوق يوجد متعة من خلال إدراكـه وقـد لا يتصور البعض حب " الجمال " في ذاته منزه عن الغرض والمنفعة، ويضـرب مثلاً لذلك أن الخضرة والماء الجاري محبوب لذاته يوجد متعة نفسية داخلية لـدي الإنسـان حتي وإن لم يكن سيشرب الماء أو يأكل الخضرة بل من خلال النظر والـتذوق فقـط، ويسـتدل ويؤكـد أن الفطرة التي فطر **الله** الناس عليها تقضي بحب الجمـال والاسـتمتاع البصري بالنظر إلي الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان، الحسنة النقش، المتناسبة الشكل، وأن التذوق البصري يوجد حالة وجدانية لدي الإنسان فتـنفرج عنه الهموم والغموم. ويتوازن ويتعادل نفسيًا وروحياً. دون أن يكون من وراء ذلـك نفع مادي حسي وحب الأشياء الجميلة في ذاتها يوجد لدي النفس والروح ارتياحاً داخـلياً وحب للاستمتاع بها وتذوقها، ويستدل علي ذلك - أن الرسول صلي **الله** عليه وسـلم كـان يعجبه الخضرة والماء الجاري والرسول الكريم رمز للكمال الإنساني في الحضـارة الإسـلامية الذي قال له **الله** تعالي: **[وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين]**[2]. فرسـالته العالميـة الـتي جاء بها هي رحمة عالمية بكل ما تحمله هذه اللفظة العميقة المعـاني (الـرحمة) من استقرار نفسى وهدوء واتزان وود وعطف وجمال كلي فلا عجب أن يستشهد الغزالى بكلماته.

---

(١) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ٣١٦.

(٢) سورة الأنبياء : الآية ١٠٧

ويؤكـد الشيخ الغزالي " أن لا أحد ينكر كون الجمال محبوبا بالطبع "[1] (أي بالفطـرة) أي يشترك الجميع في حب الجمال وإذا جعلنا الحد الأول مكان الحد الثاني فنجد أن في (الجمال) خصائص يشترك الجميع في إدراكها.

تُوجِـد تـذوق واستمتاع لدي المتذوق فيقول: " وكل حسن وجمال فلا يخلو إدراكـه عـن لـذة "[2] أي أن التذوق يوجد لذة واللذة توجد الحب، أو بمعني آخر فإن الجمال يوجد إحساس بالغبطة يترك تأثيراً عميقاً يوجد الحب.

وكـأن الغـزالي هـنا يفسر لنا الإدراك الجمالي النفسي في مستوياته الثلاثة الإدراك – الوجـدان – النزوع، فالإدراك البصري للجمال عنده يوجد اللذة واللذة توجد الحـب، ثـم يصل بنا الغزالي إلي درجة أخري من درجات الجمال أشمل وأعم وأكثر اتسـاعاً ليـتدرج مـن المحسوس إلي المعقول. فيصل بنا إلي حب الجمال كقيمة عليا فيعود لما قاله أولاً من أنه الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه.

فيذكـر: " فـإن ثبت أن **الله** جميل كان لا محالة محبوب عند من انكشف له جمالـه وجلالـه كمـا قال رسـول **الله** صلي **الله** عليه وسلم: " إن **الله** جميل يحب الجمال "[3] وإدراك جمال **الله** هو أعلي مراتب الإدراك والكشف الجمالي.

ويذكـر الغـزالي فـي ص ٣٢١ : " أنه كلما كان المعلوم أشرف وأتم جمالاً وعظمـة كـان العـلم أشرف وأجمل، وكذا المقدور كلما كان أعظم رتبة وأجل منزلة كـانت القدرة عليه أجل رتبة وأشرف قدرًا، وأجَلّ المعلومات هو **الله** تعالي، فلا جرم أحسـن العـلوم وأشرفها معرفة **الله** تعالي، وكذلك ما يقاربه ويختص به فشرفه علي قدر تعلقه به "[4].

والغـزالي هـنا يرسـي قواعـد مـنهج جمالي للوصول من الجمال المباشر المخـاطب للحواس إلي المعني الأشمل الكلي المخاطب للروح والقلب في مراتب تصل حتي الكلي الجمال الواحد.

(١، ٢) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق ص ٣١٦.

(٣، ٤) المرجع السابق: ص ص ٣١٦- ٣٢١.

مفاهيم الجمال عند أبى حيان التوحيدى

يبحث أبو حيان التوحيدى فى كتابه الهوامل والشوامل ويرتقى فى الوصول إلى مصدر الجمال والحسن، وبمعنى أدق عن الأصل الخالق للجمال فى الكون، ومنشأه الله الواحد فيذكر : " من الحسن فى غاية لا يجوز أن يكون فيها، وفى درجتها شيء من المستحسنات، لأنها هى سبب حسن كل حسن، وهى التى تفيض بالحسن على غيرها، إذ كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها "[1] .

ومن معنى العبارة السابقة للتوحيدى يتضح أن الأصل الأول للجمال والحسن والبهاء هو **الله** ، كما يتضح ثلاثة مستويات أو تصنيفات للجمال عند التوحيدى هى (الحسن – الجمال – البهاء) رغم أنه لم يتوسع فى تصنيف كل مفهوم أو مصطلح، ولكنه ذكره ومعنى ذكره لثلاثة مستويات من الجمال تؤكد إحساسه بالاختلاف بين كل منها،أو أن كل منها يتضمن مفهوماً مختلفاً إلى حد ما عن الآخر، وبالتالى مستوى مختلف من مستويات المعنى الخاص بكل منهم.

ويفسر عفيف البهنسى العبارة السابقة للتوحيدى فى كتابه " الفكر الجمالى عند التوحيدى " فيقول : " يرى التوحيدى أن الجمال الإلهى مصدر الجمال الكلى، وهو الجمال المطلق الذى تنعكس منه جمالات الكائنات والأشياء "[2] .

وفى " المقابسات " ينزل أبو حيان درجة إلى الكون فى محاولة لتلمس مصدر جماله أيضاً فيقول : " والعالم السفلى مع تبدله فى كل حال واستحالته فى كل طرف ولمح، مستقبل للعالم العلوى ، شوقاً إلى كماله، وعشقاً لجماله، وطلباً للتشبه به، وتحققاً بكل ما أمكن من شكله "[3] .

---

(١) أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر ، القاهرة ، ١٩٥١ م ، ص ص ٤٣، ١٣٧ .

(٢) عفيف بهنسى : الفكر الجمالى عند التوحيدى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧ ، ص ٥٠.

(٣) أبو حيان التوحيدى : المقابسات ، تحقيق: حسن السندوبى، القاهرة، ١٩٢٩ ، ص ٥٨.

ولكـــن الله ليـــس كمـــثله شـــيء ، ولا يمكـــن تصوره مادياً أو التشبه به، والـــتوحيدى نفسه يؤكد ذلك فى " الإمتاع والمؤانسة " حيث يذكر : " فلما جل عن هذه الصـــفات ، بالتحقيق فى الاختيار، ووصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لابد لنا من أن نذكره ونصفه وندعوه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه "[1] .

ويقـــول التوحيدى أيضاً فى " رسالة الحياة ٧٩ " من الرسائل : " ليس بإمكاننا تصـــور الوجـــود الإلهى، لأننا بطبعنا ميالون إلى ربط الحياة بالحس والحركة والمادة والهيـــولى، إننا زمانيون، مكانيون ، خياليون، وهميون، ظنيون، منقسمون مما كان وما يكـــون ، حـــريون بـــالجهل، جديرون بالنقص، وإنما ندرك بعض ما ندرك إذا صفت طينتـــنا وزال عنا تَقَسمنا وفارقنا وهْمَنَا، وزال حِسَنا، وعلا زماننا إلى دهرنا، وعطف علينا العقل بشعاعه، وأودعنا ما هو من جواهره ودرره "[2] .

ويخـــاطب الـــتوحيدى الإنســـان بقوله: " إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم فى الكون، وأثر فى الحس، وبيان فى العيان "[3] .

وترى الباحثة أن هذا قمة التجريد والتنزيه الكلى.

ويفســـر عفيـــف البهنســـى عبارة التوحيدى (شوقاً إلى كماله وعشقاً لجماله، وطلـــباً للتشـــبه بـــه، وتحققاً بكل ما أمكن من شكله) بأن التوحيدى يربط بين الجمال المـــادى والجمـــال المـــثالى ضمن نطاق نظرية الأخلاق وهو إذ يفسر التذوق الجمالى عـــلى أســـاس الطبيعة والذات، فهو فى مردود الجمال يعتمد المرجعية العقلية النفعية، فيـــربط بيـــن الجمـــال والخير، أو بين القبح والشر، ولكنه مع ذلك كان ينادى بأولوية الجمـــال المطـــلق ثم لا يتردد فى تأكيد دور المنفعة واللذة فى التمتع بالجمال، وعندما يـــتحدث عـــن العشـــق فإنه يربطه بالجمال، ولهذا فإنه يجعل الجمال الإلهى فى أعلى مســـتويات العشـــق الإلهى، ويرى الجمال الطبيعى من خلال الذات أو النفس كما يرى

---

(١) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانســـة، جـ ٣، تحقيق : أحمد الزين وأحمد أمين ، ١٩٤٢ م، ص ١٣٤.

(٢، ٣) عفيف بهنسى: الفكر الجمالى عند التوحيدى، مرجع سابق ، ص ٥٠.

جمـال الآخـرين من خلال الأخلاق ، ويرى الجمال الفنى من خلال التناسب، ويرى جمال الأديب من خلال النحو وليس من خلال المنطق "[١] .

ويـتدرج الـتوحيدى مـن الجمال المطلق ثم الجمال الكونى إلى الجمال الفنى المـلموس والمـدرك بـالحواس، ليؤكد عناصره مثل (الكمال) و(التناسب). وهذا يجعلـنا نعود للغزالى وابن سينا ونلاحظ مدى الوحدة بين مفاهيم الجمال عند كل منهما حيث جعلا الكمال والتناسب من أهم مقومات الجمال ويتفق التوحيدى معهما.

يقـول الـتوحيدى : " الجمـال هو كمال فى الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس "[٢] .

أى هـو كمال فى الأعضاء المكونة للعنصر الجميل، وتناسب بين أجزائه أى التناسب بين الأجزاء المكونة للجميل إذن الجمال تناسب بين الجزء والكل.

يقـول عفيـف بهنسى : " إن التناسب عند التوحيدى يقوم على الحدس حيث يؤكـد الـتوحيدى على التناسق والتناسب الداخلى فى العمل الفنى، فهو لا يرى الجمال مجـرد تناسـب موضوعى، بين الأعضاء والأجزاء، بل إن دور النفس فى تقرير هذا التناسب هو الأساس "[٣] .

ولقـد اهـتم أبو حيان (بالتناسب) كأحد قيم الجمال على نطاق واسع وفسره مـن خـلال الفـن خاصة الشعر والأدب، فتطرق إلى التناسب بين الشكل المتمثل فى العـبارات والمعنى الممثل للمضمون، كما اهتم أيضاً بالتناسب فى الفن والخط العربى والتناسـب بيـن أجـزاءه ونسـبه فيقول : " إن العبارة تتركب من وزن هو النظم فى الشـعر، وبيـن وزن هـو سياق الحديث، وكل هذا يعود إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة، وتأليف مقبول أو مجموع ، وذوق حلو أو مر "[٤] .

---

(١) عفيف بهنسى: الفكر الجمالي عند التوحيدى ، مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٢) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل ، ص ٢٥.

(٣) عفيف بهنسى : الفكر الجمالي عند التوحيدي، ص ٥٠ .

(٤) أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، الجزء الثانى، ص ١٣٨.

وعلى ذلك يسبق أبو حيان فلاسفة الجمال الذين تحدثوا فى الشكل والمضمون بقرون عديدة منذ القرن الرابع الهجرى السابع الميلادى.

والجمــال عــند التوحيدى نوعان : " جمال مثالى موضوعى: يصل إليه العقل المجرد المستنير بالعلة الأولى ، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت غير متغير ولا نسبى .

جمــال مــادى: يوصل إليه بالحواس، ولهذا فهو نسبى شرطى متغير خاضع للمــتغير الاجتماعى، وتابع للعادات والتقاليد المحلية، والطبائع البشرية ولتفريق الجمال عــن القــبح فى هــذه النسبية، فإن التوحيدى يربط الجميل بما هو نافع وخير بدون أن يغفــل عــن الغاية الروحية الكبرى للجمال، فالخير الأمثل والجمال الأكمل هو إحداث الجمال المثالى للوصول إلى المطلق... **الله** كلى الجمالى "[1].

وقــد تــناول الــتوحيدى مفهوم التذوق الجمالى وذكر : " أنه نوع من أنواع الانجــذاب والاندماج والاتحاد بين المتذوق وبين المؤثر الفنى، ذلك أن النفس تنزع عن الصــور الطبيعية مادتها فتستخلص جماليتها مجردة، وتتحد بها فتصير إياها مثلما تفعل فى المعقــولات ، فــالذوق وإن كــان طبيعياً فإنه مخدوم الفكر والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية "[2] .

أى أن النفس من خلال عملية التذوق الجمالى تميل وتنجذب نحو المؤثر الفنى فتســتنبط مــنه الجمــال المجرد، فتحدث عملية انجذاب وتفاعل وارتياح نحو الجميل، وذلك تماماً عندما تنفعل النفس بإدراك المعقولات أى البراهين والأدلة العقلية المنطقية والــتذوق عــند الــتوحيدى يتبع الفكر أى الذهن أو العقل، والعقل عنده مفتاح الصنائع البشــرية أى هــو الأســاس الأول فى أعمــال الإنسان، والإلهام أيضاً مستخدم الفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية.

---

(١) عبد الفتاح رواس: مرجع سابق، ص ١٨.

(٢) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص ١٣٤.

ويتساءل أبو حيان عن سبب الإدراك الجمالى عند الإنسان، واستجابته للجمال فى الفـنون والصور والصناعات فيكتب إلى مسكويه فى صورة تساؤلات: " ما سبب استحسان الصورة الحسنة ؟ وما هذا الولوع الظاهر ..؟ أهذه من آثار الطبيعة ، أم هى عـوارض النفس، أم هى من دواعى العقل، أم من سهام الروح، أم هى خالية من العلل جاريـة على الهزر (بمعنى أن ليس لها أسباب وقائمة على العبث) ، ويجيب مسكويه عـلى تسـاؤلات التوحيدى مفسراً طبيعة التذوق والإدراك الجمالى بأنه : " تأثر النفس بالصورة الحسنة إلى درجة الاندماج والتوحد بين المتذوق والعمل الفنى "(١) .

أى أن الصـورة الحسنة تؤثر فى النفس إلى حد أن تتطابق وتتوحد مع النفس، وتـنعكس صـورة العمل الفنى على النفس المتذوقة فيحدث الاندماج وترى الباحثة أن هـذا الاندماج والتوحد بين النفس والجميل سواء عملاً فنياً أم جمالاً طبيعياً فإنه أثر من آثار الروح ، فالروح هى التى تنفعل بالجمال فينعكس ذلك على مشاعر الإنسان فيشعر بالسعادة والارتياح وحب الشىء الجميل.

---

(١) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل ، المسألة رقم ٥٤ ، ص ١٤٠.

مفاهيم الجمال عند ابن عربى

يــبدأ الشيخ العالم ابن عربي الصوفي الأندلسى واضع أكبر وأعمق نظرية في التصــوف يــبدأ عند حديثه عن الجمال من أعلي قمة في مدارج الجمال في رؤية كلية شــاملة متســعة تكشف عن أوجه الجمال المتعددة، ومدارجه ومستوياته ليصل إلي لب الجمال وما يحيطه من ثمار وقشور تعتبر أوجه وآثار لهذا الجمال الأصل، ومن خلال ذلــك يوجد الصلة الكامنة بين مستوياته وصوره المتعددة الظاهرة والباطنة، المسطحة والعميقة التي تمثل الرؤية والمعني، الشكل والمضمون المتصل بالجمال.

وأراه قــد بــدأ من الإشراقي النظري المحسوس متدرجًا حتي الكوني الشكلي الملموس فجاءت رؤيته ممتزجة بأبعاد كونية، وإنسانية، وروحية معاً.

يقــول الشــيخ العــالم ابــن عــربى في الباب الثاني والأربعين ومائتين من الفتوحات في الجمال:

جميل ولا يهــوي جلي ولا يــري	وتشهده الألباب من حيث لا تدري
ولا تدرك الأبصار منه سوي الذي	تنزهه عنه عقــول ذوي الأمــر
فإن قلت محجــوب فلســت بكاذب	وإن قلت مشهود فذاك الذي أدري

أعلم أن الجمال الإلهي الذي تسمي **الله** به جميلا ووصف نفسه سبحانه بلسان رســوله أنه يحب الجمال في جميع الأشياء وما ثم الإجمال. فإن **الله** ما خلق العالم إلا علي صورته وهو جميل فالعالم كله جميل وهو سبحانه يحب الجمال ومن أحب الجمال أحب الجميل، والمحب لا يعذب محبوبه إلا علي إيصال الراحة، أو علي التأديب لأمر وقــع مــنه علي طريق الجهالة، كما يؤدب الرجل ولده مع حبه فيه، ومع هذا يضربه وينتهره لأمور تقع منه مع استصحاب الحب له في نفسه فمآلنا إن شاء **الله** إلي الراحة والنعيم "(١).

---

(١) محيــي الديــن ابن عربي: الفتوحات المكية، الجزء الثاني، القاهرة ، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ، ص ٥٤٢.

ثــم يصل إلي آثار الجمال في القلوب وفي الصور فيضرب مثلا لآثار الجمال فــي القــلوب بالــلطف الإلهي " الذي يدرج الراحة من حيث لا يعرف من لطف به، فالجمــال له مــن العالم وفيه الرجاء والبسط واللطف والرحمة والحنان والرأفة والجود والإحســان والــنقم الــتي فــي طيها نعم فله التأديب فهو الطبيب الجميل فهذا أثره في القلوب "[1].

وفي هذا إشارة إلي مضامين أوجه الجمال الإلهي وأثره في القلوب إذن هناك أوجــه مــتعددة لــلجمال الإلهــي عــند ابن عربي كاللطف والرحمة والرأفة والجود والإحســان. هــذا بالإضافة إلي أوجه أخري للجمال وأثره في الصور وهو ما يقع به العشق والحب والشوق ويورث الفناء عند المشاهدة على حد تعبيره.

ويذكر الشيخ الإمام محي الدين بن عربي في موضع آخر تحت عنوان الأنس أنه أثر من آثار تجلي جمال الحق علي القلب فيقول: " أعلم أيدنا **الله** وإياك بروح منه أن الأنــس عند القوم ما تقع به المباسطة من الحق للعبد، وقد تكون هذه المباسطة على الحجاب وعلي الكشف، والأنس حال القلب من تجلي الجمال "[2].

وفــي هذا إشارة إلي أن الأنس هو أثر لتجلي الجمال وليس صفة للجمال، كما يذكــر أيضـــا تحـــت عنوان الهيبة أن الهيبة حالة للقلب ناتجة عن تجلي جلال الجمال الإلهي علي القلب.

فيذكــر : " أن الهيــبة حالة للقلب يعطيها أثر تجلي جلال الجمال الإلهي لقلب العــبد، فإذا سمعت من يقول إن الهيبة نعت ذاتي للحضرة الإلهية فما هو قول صحيح ولا نظــر مصــيب، وإنما هي أثر ذاتي للحضرة إذا تجلي جلال جمالها للقلب، وهي عظمـــة يجدهـــا المتجلي له في قلبه، إذا أفرطت تذهب حاله ونعته ولا تزيل عينه "[1]. وهو يقصد هنا يصبح حاله مختلف عما هو عليه وتصبح صفته مختلفة عما كان عليه، ويقصد بكلمة لا تزيل عينه أي أنه لا تزول عنه صورته وشكله الإنساني.

---

(١) محيي الدين ابن عربي: المرجع السابق، ص ٥٤٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٥٤٠.

ويســوق الشــيخ العالم ابن عربي مثلاً لأثر تجلي جلال الجمال وهيبته يتضح في هذا المثل معني الجلال وآثاره فيذكر من آيات **الله**: [**فلما تجلي ربه للجبل جعله دكا وخر موسي صعقا**][1].

ويفســر ابن عربي معني الجلال من خلال القرآن في هذه الآية فيذكر: " فلما تجــلي ربــه للجبل جعله ذلك التجلي دكا فما أعدمه ولكن أزال شموخه وعلوه، وكان نظــر موســي في حال شموخه، وكان التجلي له من الجانب الذي لا يلي موسي، فلما صار دكا، ظهر لموسي ما صير الجبل دكا فخر موسي صعقا، لأن موسي ذو روح له حكــم في مسك الصورة علي ما هي عليه، وما عدا الحيوان فروحه عين حياته لا أمر آخــر فكــان الصعق لموسي مثل الدك للجبل لاختلاف الاستعداد، إذ ليس للجبل روح يمســك عــليه صورته فزال عن الجبل اسم الجبل، ولم يزل عن موسي بالصعق اسم موســي، ولا اســم الإنسان، فأفاق موسي ولم يرجع الجبل جبلاً بعد دكه لأنه ليس له روح يقيمه ما هو مثل حكم الحياة لها "[2].

وفــي رأي الباحــثة أن شــرح ابن عربي لمعني الجلال في الآية السابقة في منــتهى الدقــة والإحكام للتعبير عن أعلي درجات الجلال وآثاره كعنصر من عناصر الجمــال الإلهي وصورة من صوره، وفي الآية السابقة نجد أن **الله** سبحانه وتعالي قد أنــبأنا بصــورة الجــلال وآثاره من خلال إضفاء المعني المجرد العقلي علي الصور الحســية الملموســة فــي صــياغة إبداعية محكمة تعتبر من أبلغ المعاني فى البلاغة والإبــداع، وهــذا إن دل عــلي شيء فإنما يدل علي أن القرآن حقا [**كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير**][3]

ويعود ابن عربي في تفسير معني الهيبة الحادثة في القلب كأثر من آثار جلال الجمال الإلهي.

فيقــول: "... فــإذا عــلمت أن الهيبة عظمة، وأن العظمة راجعة لحال المعظم بكسر الظاء اسم فاعل علمت أنها حالة القلب، فهو نعت كياني، ومستنده في الإلهية من

---

(١) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.
(٢) محيى الدين بن عربى : المرجع السابق ص ٥٤٠
(٣) سورة هود: الآية ٧.

العلوم التي لا تنقال ولا تذاع، ولا يعرفه إلا من علم أن الوجود هو الحق، وأنه المنعوت بكل نعت قال **الله** تعالي**ذلك ومن يعظم شعائر الله فإنها من تقوي القلوب]** يعني تلك العظمة، ولما كانت العظمة تعطي الحياء والحياء نعت إلهي فإن **الله** يستحي من ذي الشيبة يوم القيامة لعظم حرمة الشيب عنده تعالي فقد نعت نفسه بأن بعض الأشياء تعظم عنده كما قال: **[وتحسبونه هيناً وهو عند الله عظيم]**(١).

ويسوق ابن عربي ثلاثة أبيات شعرية تحمل مصطلحات ومعاني الجمال والجلال والهيبة والحسن واللطف فى اختزال وتركيز تلك المعاني في ثلاثة أبيات تتضمن أيضاً أثر تلك المعاني علي القلب، وأثرها أيضاً علي العين في مقابلة لاختلاف ذلك الأثر علي القلب عن ذلك الاختلاف علي العين، فيقول:

" إن الجمال مهوب حيثما كان   لأن فيه جلال الملك قد بانا

الحسن حليته واللطف شيمته   لذاك نشهده روحاً وريحاناً

فالقلب يشهده يسطو بخالقه   والعين تشهده بالذوق إنسانا(٢)

ويذكر الشيخ العالم ابن عربي في أبياته أن الهيبة أثر من آثار جلال الجمال، وسبب الإحساس بهذه الهيبة هو الجلال المتضمن في الجمال، فالجمال هنا أشمل وأعم وأكثر اتساعاً من الجلال الذي هو أثر من آثاره، ومن الهيبة أيضاً التي هي أثر من آثاره، والجلال سبب من أسباب الهيبة التي يوقعها الجمال في القلب.

يسوق ابن عربي في الباب الواحد والأربعين في معرفة الجلال أبياتاً يفسر من خلالها مصطلح الجلال.

إن الجلال علي الضدين ينطلق   وهو الذي بنعوت القهر أشهده

له العلو ولا علو يماثله   له النزول فكل الخلق يجحده

أني بكل الذي قلت أعرفه   وليس غير الذي قلت أقصده

(١، ٢) محيي الدين بن عربي: المرجع السابق ص ٥٤٠.

ويذكر ابن عربي أن الجلال صفة إلهية توجد في القلب تعظيماً وترهيباً وقهراً والجـــلال صفة من صفات التنزيه والتشبيه في وقت واحد فـــ **الله** تعالي تنزه عن كل تشبيه أو وصف، و**الله** لا يتجلي في جلاله أبداً، وذلك مثلما تجلي للجبل ولكن يتجلي في جلال جماله لعباده.

يقول ابن عربي: " أعلم أن الجلال نعت إلهي يعطي في القلوب هيبة وتعظيماً وبـــه ظهـــر الاسم الجليل، وحكم هذا الاسم من أعجب الأحكام، فإن له حكم: [**ليس كمثله شيء**] و[**سبحان ربك رب العزة**] وله حكم قوله علي لسان رسوله صلي **الله** عـــليه وســـلم: " مرضت فلم تعدني، وجعت فلم تطعمني "، فأنزل نفسه منزلة من هـــذه صـــفته، وكذلـــك نزولـــه في قوله: " وسعني قلب عبدي " ومن هذا الباب فرحه ســـبحانه بـــتوبة عـــبده (ويقصد ابن عربي بهذا التشبيه والتنزيه في نفس الوقت) وهذا يفســـر قو له: أنه يدل علي الضدين الأبيض والأسود يقصد التنزيه والتشبيه في حين معا"[1].

ويذكـــر ابـــن عـــربي الأبيات التالية للدلالة علي معني الجليل الذي لا تدركه الأبصـــار ولكنها تعرفه في نفس الوقت من خلال خلقه ومخلوقاته المبدعة المحكمة في الكون فهو لا يرى بالعين ولكن يرى بالقلب فيقول:

" إن الجليل هو الذي لا يعرف وهو الذي في كل حال يوصف

فهو الذي يبدو فيظهر نفسه في خلقه وهو الذي لا يعرف "[2]

وهكـــذا يبدأ ابن عربي بالمفهوم والمعني الكلي للمثال الأعلي للجمال المطلق، وتجـــلياته علي القلوب وعلي الصور علي حد سواء، وآثاره كالهيبة والجلال والعظمة والقهـــر... ومـــن ناحيـــة أخـــري الـــرجاء واللطف والبسط والرحمة والرأفة والجود والإحسان...

ثـــم يندرج إلي مستوي آخر للجمال وهو جمال العالم الذي أبدعه **الله** في غاية الدقـــة والإحكام والجمال والكمال وأوجده من عدم، وهذه الحلقات والمستويات ومدارج

(١، ٢) محي الدين ابن عربي: المرجع السابق، ص ٥٤٢.

الجمـــال متصلة فالعالم من خلق **الله** وجماله من صنعه فهو لا ينفصل عن جمال الحق جـــل جلالـــه وذلك لأن **الله** جميل يحب الجمال كما قال رسوله الكريم صلي **الله** عليه وســلم فـــأوجد الجمال سارياً في العالم ولكنه جمال عرضي مقيد وليس جمالاً مطلقاً، وجمال العالم يتراوح بين جميل وأجمل في مستويات أخري.

" ويلح ابن عربي علي جمال العالم. وجمال العالم يأتي من كونه علي صورة الحـــق، وســله تأملات في الطبيعة لكشف هذا الجمال، ومعرفة معالم الصورة وهي في بعدها تأملات هندسية كحديثه عن الانحناء والتسديس "[1].

ويســـتخلص ابـــن عـــربي نظرية أن الجمال محبوب لذات الجمال ولخواصه فيقـــول: " ولا شـــك أن الجمال محبوب لذاته فإذا انضاف إليه جمال الزينة فهو جمال على جمال كنور علي نور فتكون محبة علي محبة، فمن أحب **الله** لجماله الذي يشهده من جمال العالم فإنه أوجده علي صورته، فمن أحب العالم لجماله فإنما أحب **الله** وليس لـــلحق مجـــلي إلا العـــالم فأوجد **الله** العالم في غاية الجمال والكمال خلقاً وإبداعاً فإنه تعالي يحب الجمال وما ثم جميل إلا هو "[2].

وفـــي الفقـــرة الســـابقة تطـــرق الشـــيخ ابـــن عـــربي إلي مستوي آخر من مســـتويات الجمـــال وهـــو جمـــال (الزيـــنة) فالزينة مصدر من مصادر الجمال في العـــالم يقـــول **الله** ســـبحانه وتعـــالي: **[إنـــا زينـــا الســـماء الدنيـــا بزيـــنة الكواكـــب]**[3] **[ولقـــد زينـــا الســـماء الدنيـــا بمصـــابيح وجعلـــناها رجومـــا للشـــياطين وأعـــتدنا لهـــم عـــذاب الســـعير]**[4] ، **[إنـــا جعلـــنا مـــا عـــلي الأرض زينـة لها]**[5] .

---

(١) سليمان العطار: الخيال عند ابن عربي النظرية والمجالات، القاهرة، دار الثقافة للنشر، ١٩٩١، ص ٢٣٥.

(٢) محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية ، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

(٣) سورة الصافات: الآية ٦.

(٤) سورة الملك : الآية ٥.

(٥) سورة الكهف: الآية ٧.

والزينة أيضا مصدر من مصادر الجمال للإنسان يذكر ابن عربي قول رسول **الله** صلي **الله** عليه وسلم للرجل الذي قال له: إني أحب أن يكون نعلي حسناً وثوبي حسناً فرد عليه الرسول صلي **الله** عليه وسلم: " إن **الله** جميل يحب الجمال "، خرجه مسلم في صحيحه في كتاب الإيمان، ويأخذ ابن عربي هذا الحديث مؤكدًا جمال المظهر صاعدًا به إلي مستوي آخر من الجمال للإنسان أيضاً وهو التزين الذي أمرنا **الله** به في القرآن عندما قال: [**يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد**][1].

فذكر الشيخ ابن عربي: " حديث رسول **الله** صلي **الله** عليه وسلم أن **الله** أولي من تتجمل له ومن هذه الحضرة أضاف **الله** الزينة إلي **الله** وأمرنا أن نتزين له فقال: [**خذوا زينتكم عند كل مسجد**]يريد وقت مناجاته وهي قرة عين محمد صلي **الله** عليه وسلم، فإن **الله** في قبلة المصلي وقد قال: "أعبد **الله** كأنك تراه "[2].

ويعود مرة أخري فيقول: عن الرسول صلي **الله** عليه وسلم: "... إن **الله** يحب الجمال فإذا تجملت لربك أحبك وما تتجمل له إلا باتباعي فاتباعي زينتك " وقال **الله** تعالي: [**قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله**][3].

(١) سورة الأعراف: الآية ٣١.
(٢) محي الدين بن عربي: المرجع السابق ص٢٦٩.
(٣) سورة آل عمران : الآية ٣١.

مفاهيم الجمال عند ابن قيم الجوزية

(الإمام شمس الدين محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية)

يبدأ ابن قيم الجوزية من أعلى مستوى للجمال، الجمال الحق الذى ليس كمثله شىء فيقول: " من أعز أنواع المعرفة معرفة **الله** سبحانه وتعالى بالجمال، وهى معرفة خواص الخلق، وكلهم عرفه بصفة من صفاته، وأتمهم معرفة من عرفه بكماله وجلاله وجماله سبحانه ، ليس كمثله شىء فى سائر صفاته، ويكفى فى جماله أن كل جمال ظاهر وباطن فى الدنيا والآخرة فمن آثار صنعته، فما الظن بمن صدر عنه هذا الجمال "(١) .

" ويكفى فى جماله أن له العزة جميعاً، والقوة جميعاً ، والجود كله، والإحسان كله، والعلم كله، والفضل كله، ولنور وجهه أشرقت الظلمات، كما قال النبى صلى **الله** عليه وسلم فى دعاء الطائف : " أعوذ بنور وجهك الذى أشرقت له الظلمات، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة "(٢) .

ويصنف " ابن قيم " جمال **الله** إلى أربعة تصنيفات :

١ – جمال الذات . ٢ – جمال الصفات .

٢ – جمال الأفعال . ٤ – جمال الأسماء .

ويؤكد أن أسماءه كلها حسنى، وصفاته صفات كمال، وأفعاله كلها حكمة ومصلحة وعدل ورحمة.

فيقول: " وأما جمال الذات وما هو عليه فأمر لا يدركه سواه ولا يعلمه غيره، وليس عند المخلوقين منه إلا تعريفات تعرف بها إلى من أكرمه من عباده ، قال ابن عباس: حجب الذات بالصفات، وحجب الصفات بالأفعال، فما ظنك بجمال حجب بأوصاف الكمال، وستر بنعوت العظمة والجلال ؟! "(٣) .

(١، ٢، ٣) ابن قيم الجوزية: الفوائد، ط ١، القاهرة ، دار الريان للتراث، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧م، ص ٢٤٨.

ثـــم ينتقل ابن قيم الجوزية إلى مستوى آخر من الجمال، وهو الجمال الظاهر المحســـوس المنظور فيؤكد أن **الله** يحب أن يتجمل له العبد بالجمال الظاهر فى الثياب الـــنظيفة الجميـــلة ، والجمال الباطن بالشكر على النعمة، ولمحبة **الله** سبحانه للجمال جعـــل لعـــباده لباساً وزينة تجمل مظاهرهـــم المرئيـــة ، يقول **الله** تعالى : [**يا بنى آدم خذوا زينـتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين**][1] .

[**قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق**] [2] والله يهتم بالجمال الظاهر والباطن للإنسان فى نفس الوقت .

ويؤكـــد ذلك ابن قيم فيقول : " لمحبة **الله** للجمال أنزل على عباده لباساً وزينة تجمل ظواهرهم، وتقوى تجمل بواطنهم فقال تعالى فى سورة الأعراف الآية ٢٦: [**يا بنى آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يوارى سوءاتكم وريشاً ولباس التقوى ذلك خير**]. وقـــال تعـــالى فى أهل الجنة فى سورة الإنسان، الآيتان ١١، ١٢ : [**ولقاهم نضرة وسروراً وجزاهم بما صبروا جنة وحريرا**] فجمل وجوههم بالنضرة وبواطنهم بالسرور وأبدانهم بالحرير، وهو سبحانه كما يحب الجمال فى الأقوال والأفعال والثياب والهيئة ، فيبغض القبيح وأهله، ويحب الجمال وأهله "[3] .

ويقـــول ابن قيم : " ولكن العلماء فى هذا الموضوع فريقان: فريق قالوا : كل مـــا خلقه **الله** جميل، فهو يحب كل ما خلقه ونحن نحب جميع ما خلقه فلا نبغض منه شـــيئاً، واحـــتجوا بقوله تعالى فى سورة السجـــدة ، الآية ٧: [**الذى أحسن كل شىء خلقه**] ، وفى ســـورة الـــنمل، الآية ٨٨: [**صنع الله الذى أتقن كل شىء**] ، وفى سورة الملك، الآية ٣: [**ما ترى فى خلق الرحمن من تفاوت**] .

---

(١) سورة الأعراف:الآية ٣١

(٢) سورة الأعراف:الآية ٣٢

(٣) ابن قيم: الفوائد، المرجع السابق، ص ٢٥٠.

وقابلهم الفريق الثانى فقال : ذكر **الله** عن المنافقين فى سورة المنافقين، الآية ٤: [**وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم**] ، وقال **الله** تعالى فى سورة مريم، الآية ٧٤: [**وكم أهلكنا قبلهم من قرن هم أحسن أثاثاً ورءيا**] أى أموالاً ومناظر "[١] .

ولا شك أن هناك أنواعاً من الجمال المحبوب المحمود عند **الله** كجمال التقوى والأخلاق والأعمال، وجمال مكروه مذموم عند **الله** هو الجمال الظاهر الذى يصحبه قبح باطن سواء فى الأقوال أو الأفعال من نفاق أو كبر أو كفر... وفى صحيح مسلم عن رسول **الله** المصطفى صلى **الله** عليه وسلم : " إن **الله** لا ينظر إلى صوركم وأموالكم وإنما ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم ". قالوا: " ومعلوم أنه لم ينف نظر الإدراك، وإنما نفى نظر المحبة "[٢] .

ويذكر ابن قيم الحديث : " إن **الله** جميل يحب الجمال " " البذاذة من الإيمان " فيقول: " إن هذا الحديث مشتمل على أصلين عظيمين: فأوله معرفة وآخره سلوك يعرف **الله** سبحانه بالجمال الذى لا يماثله فيه شىء، ويعبد بالجمال الذى يحبه من الأقوال والأعمال والأخلاق، فيحب من عبده أن يجمل لسانه بالصدق، وقلبه بالإخلاص والمحبة والإنابة والتوكل، وجوارحه بالطاعة وبدنه بإظهار نعمه عليه فى لباسه وتطهيره له من الأنجاس والأحداث فيعرفه بالجمال الذى هو وصفه، ويعبده بالجمال الذى هو شرعه ودينه فجمع الحديث قاعدتين: المعرفة والسلوك "[٣] .

(١، ٢، ٣) ابن قيم الجوزية : المرجع السابق، ص ص ٢٥٢ – ٢٥٣ .

مفاهيم الجمال عند ابن حجلة المغربي

يذكــر ابن حجلة في كتابه " ديوان الصبابة " في الباب الأول في ذكر الحسن والجمال، وما قيل فيهما من تفصيل وإجمال.

يقــول ابن حجلة في مفهوم الجمال أنه كالفكرة يصعب تعريفه وكأنه مجهول يستعصــي علي تحديده في إطار المعني، كما أنه غير محدد ومجهول كنهه ثم يتحدث عــن أثــر الجمــال وليس الجمال نفسه فيقول: " الصريح الصريح ما استنطق الأفواه بالتسبيح "(١) أي أنه من أثر الجمال الصريح أن نقول عند رؤية الجمال **الله** أو سبحان **الله** ".

ثــم يعــود فيقــول: " قال بعضهم للحسن معني لا تناله العبارة ولا يحيط به الوصف، وقيل الحسن مشتق من الحسنة لذلك قيل للشامات حسنات "(٢).

ثــم يتطرق إلي عناصر جمال المرئى الشكل فيقول: " الحسن أمر مركب من أشــياء وضــاءة وصــباحة وحسن تشكيل وتخطيط ودموية في البشرة، وقيل الحسن تناســب الخــلقة واعتدالها واستواؤها، ورب صورة متناسبة الخلقة وليست في الحسن بذاك "(٣).

أي أن مفردات الجمال وضاءة وصباحة وحسن تشكيل وتناسب هذه المفردات وتوافقها مع بعضها البعض، وربما تحقق كل ذلك ولم يتحقق الجمال!!

ومــثل أغــلب المفكرين المسلمين الذين ذكروا أنواع الجمال الظاهر والباطن فــإن ابــن حجــلة قــال بتقسيم الجمال إلي ظاهر وباطن فقال: " يحتوي الجمال علي القســمين اللذين هما الظاهر والباطن، والظاعن والقاطن، فالجمال الباطن المحمود لذاته كالعلم والبراعة والجود والشجاعة والجمال الظاهر، ما ظهر من غصن قوامه الرطيب ووجهه الذي فاق البدر بلاغية للشمس عند المغيب "(٤).

(١،٢،٣) ابن حجلة المغربي: ديوان الصبابة، قراءات فى الفنون الإسلامية، تحت الطبع.

(٤) ابن حجلة المغربي: المرجع السابق.

ويؤكد من خلال كلامه أن جمال الباطن هو المحبوب لذات الجمال، لأنه جمال القيم الكلية بخلاف جمال الشكل يـرالدائم والمحدود بشخص وزمن، ولكن جمال الباطن الذي هو جمال القيم الكلية كالعلم والشجاعة والبراعة يتسع مجاله إلي أكبر قدر من الناس للاستفادة به كذلك جمال الأخلاق، كما أن الجمال الباطن المحمود وهو جمال الأخلاق الذى يستمر بعد فناء الشخص لينتفع به غيره كالعلم.

ويذكر أن النبي صلي **الله** عليه وسلم كان يدعو الناس إلي جمال الباطن بجمال الظاهر.

ويقول ابن حجلة: " ولما كان الجمال من حيث هو محبوب للنفوس معظما في القلوب لم يبعث **الله** نبيا إلا جميل الوجه كريم الحسب، حسن الصوت "[1]. إذن فالجمال محبوب للنفوس من خلال البعد الحسي للرؤية وإدراك الجمال، كما أن جلال الجمال يجد له صدي وتعظيماً في القلوب فتميل إليه. لذلك كان رسولنا الكريم صلي **الله** عليه وسلم في أعلي ذرا الحسن والجمال الظاهر والباطن. ويذكر ابن حجلة في كتابه أن حساناً بن ثابت شاعر الرسول قال فى وصف جمال رسول **الله** صلى **الله** عليه وسلم:

فأجمل منه لم ترقط عيني	وأكمل منه لم تلد النساء
خلقت مبرأ من كل عيب	كأنك قد خلقت كما تشاء

(١) ابن حجلة المغربي: المرجع السابق.

مفاهيم الجمال عبر العصور

اختـــلفت مفاهيم الجمال عبر العصور التاريخية وظلت في اختلاف وتعارض حـــتي يومـــنا هذا، وظلت التساؤلات الفلسفية حول مفهوم الجمال هل الجمال قيمة في ذاتــه، أم أن معنـــي الجمـــال يكمن في صفات ومظاهر الشيء الجميل، وهل الجمال يخضـــع لعوارض النفس وميولها، أم أن الجمال يمكن تحديده وتقنينه وإخضاعه للمنهج العــلمي، ووضـــع قواعد له، وظلت النظرة إلي الجمال متأرجحة ومتباينة بين العلماء والفلاسفة.

هـــذا وتحـــاول الباحـــثة تتبع مفاهيم الجمال عبر العصور بدءًا من العصور القديمـــة وحـــتي العصـــر الحديـــث عـــندما انقســـم الجمال إلي الميتافيزيقي والذاتي والموضوعي والنفسي (السيكولوجي) والنفسجسمي (السيكوفسيولوجي).

مفاهيم الجمال عن أفلاطـون

بـــدأت مفاهيم الجمال عند الفيلسوف اليوناني أفلاطون من العناصر الموجودة فـــي العـــالم المحسوس متدرجاً من خلالها إلي المثل الأعلي في عالم المثل وهو العالم المثالي الكامل الذي يتصف بالحق والخير والجمال.

" ويـــري أفلاطـــون أن العالم المثالى هو مصدر إلهام الفيلسوف والفنان علي الســـواء. فالفنان لا يبلغ الكمال في فنه ما لم يكن قد عاين العالم المثالي فعرف الجمال فـــي حقيقـــته العليا، وكذلك الأمر بالنسبة للفيلسوف الذي يسلك في سبيل معرفة الحقيقة كـــل الســـبل، فيجـــد في النهاية أن الفعل وحده لا يكشف عن سر الحقيقة فيظل يرتفع ويـــتدرج حـــتي تنبـــثق الحقيقة في النفس كالنور فينتقل الإنسان من الظلمات إلي عالم الضياء "[١].

وعلي ذلك نلاحظ أن مصدر الجمال عند أفلاطون هو الجمال الحقيقي المثالي الكلي في عالم المثل وليس صور الواقع الذي يعتبر ظل الحقيقة أو صورتها وليس هي نفسها.

---

(١) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ٣٢.

عناصر الجمال عند أفلاطون :

لقـــد حـــدد أفلاطون عنصرين للجمال وجعل الكمال مرادفًا للجمال فقال: " إن الـــوزن والتناســـب هما عنصرا الجمال "[١]. وبهذا يكون قد اختار قيمتين جماليتين هما التناسب والاتزان أو التوازن.

وفـــي موضع آخر جعل (العدل) كقيمة كبري مرادفا للجمال فقال: " كل ما هو عادل فهو جميل "[٢].

فهو يهدف للوصول إلي القيمة الكلية وليس المظهر المنعكس عنها.

" وأســـاس سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات "[٣].

" وفي محاورة المأدبة أشار أفلاطون إلي الحب الإلهي وأن موضع هذا الحب هـــو الجمـــال بـــالذات إذ أن الحب يتجه إلي هذا الجمال، والجمال بالذات ينطبق علي الخير بالذات شمس العالم المعقول "[٤].

وبمـــا أن أفلاطـــون وضع تصوراً مثالياً للجمال فهو بالتالي ليس شخصياً أو ذاتيـــاً كما يقول محمد علي أبو ريان بل هو مثل أعلي موضوعي ثابت متكامل معقول: " ومـــن هـــنا يمكـــن أن نســـمي موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي "[٥].

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ص ٤٦.

(٢) يوســـف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمـــة والنشر، الطبعـــة الثانية، ص ٩٧.

(٣) محمـــد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧ ، ص ١٥.

(٤) محمد علي أبو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي، القاهرة، الجزء الأول، ص ١٢٦.

(٥) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ٢٠.

وفـــي الحقيقــة يمكــن القــول أن مفهــوم الجمال عند أفلاطون اتخذ اتجاهاً مــتيافيزيقياً مســتمداً من فكرة الجمال الكلي الخالد الثابت، "فرفض الاتجاهات الواقعية والــنزعات الحسية في الفن وآثر الفن المقدس المتأثر بالقيم الدينية،ورأي في فن قدماء المصــريين مــا يحقــق هــذه القيــم،فهو فن مال إلي التجريد الذي يخاطب العقل لا الحــواس، وفيــه مــن الــرموز ما يشير إلي عقيدة دينية راسخة يقول أفلاطون: " إن الجمــال الــذي أقصــده لا يعني ما يقصده عامة الناس من تصوير الكائنات الحية، بل الخطــوط المســتقيمة والدوائر والمسطحات والأحجام المكونة منها بالمساطر والزوايا ذلك لأن اللذة المستمدة من هذا الجمال لا تتوقف عند الرغبات والحاجات الإنسانية إنها لذة عقلية "(١).

مفاهيم الجمال عند أرسطو:

يقــول أرسطو إن الإنسان من الممكن أن يوجد الجمال ويضفيه علي الأعمال الفــنية وذلك لأن الفن ليس تعبيرًا عن الجمال والمثالية ولكنه تعبير جميل عن أي شيء حتي وإن لم يتسم هذا الشيء بالجمال.

" لقــد كان أرسطو أقرب إلي الاتجاه الحديث حين ذهب إلي أن الفن ليس في التعــبير عن الجمال المثالي، ولكنه التعبير الجميل عن أي موضوع حتي لو لم يكن من الموضــوعات الجميلة لأن الإنسان يستمد من المحاكاة لذة لذاتها. ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليحدد بها الفنون الجميلة ويميزها عن الفنون الصناعية الأخري "(٢).

وربمــا تكون نظرية المحاكاة عند أرسطو والفصل بين الفنون الجميلة والفنون التطــبيقية عــند سقراط هى الأصول الأولي والبذور التي نبتت من خلالها في العصر الحديث مفاهيم ونظريات الفن للفن والفصل بين الفن الجميل والفن التطبيقي.

(١) أميرة حلمي مطر: مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) أميرة حلمي مطر: مرجع سابق، ص٣٥.

الرؤية الروحية للجمال عند ليبنتز (١٦٤٦ – ١٧١٦) م

اختــلف " ليبنتز " مع " ديكارت " في مفهومه عن الجمال وجاءت فكرته عن الجمـــال أكـــثر عمقـــا من فكرة ديكارت النسبية " حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية، فهو يري أن نظرتنا للجمال متفرعة من تسليمنا بوجـــود انســـجام أزلي بين المونادات الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية والخصـــوبة الـــروحية وصـــورها وغاياتهـــا تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنوار مـــتميزة شـــديدة الإشراق تزداد وضوحاً وجلاء كلما أمعنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمي "[١].

" وليبنـــتز " هنا يؤكد عدم تعارض استخدام التفسير العلمي في إدراك الجمال باســـتخدام الـــرؤية الـــروحية فلا تعارض عنده بين التفسير العلمي للجمال والإحساس بالجمـــال من خلال الرؤية الروحية، الكون عنده ليس مجرد نظم آلية ولكنه مكون من كـــل منسجم ومتوافق به روح سارية تعمل علي تجانسه وانسجامه الذي يقول عنه إنه انسجام أزلي.

مفاهيم الجمال عند وليم هوجارت (١٦٩٧ – ١٧٦٤م) :

وهـــو مفكـــر إنجليزي معاصر لبومجارتن الألماني: وقد بلور فكرته ونظريته عـــن الجمال في مؤلف أطلق عليه اسم " تحليل الجمال " ١٧٥٣م، وهو يعالج في هذا الكـــتاب مفـــاهيم الجمال وأسباب إطلاق صفة الجمال علي شيء ما من خلال الطبيعة كمـــرجع ومقيـــاس ومعيار للجمال ولا يتبادر إلي الذهن أن الطبيعة كمقياس عند وليم هوجـــارت تعـــني محاكاة الطبيعة الحرفية أى النقل الحرفي لها، ولكن استخلاص القيم الجمالية من الطبيعة مثل التناسب والوحدة والتنوع... الخ.

وربمـــا كـــانت نظرية هو جارت الجمالية ترجع إلي أصول أرسطية فأرسطو نادي بمحاكاة الطبيعة واستلهام القيم – الجمالية من الطبيعة –.

---

(١) محمد علي أبو ريان: مرجع سابق، ص ٣٤.

ويقول هوجارت: " إن الطبيعة هي المصدر الحي للقيم الجمالية، وان الإدراك الحسـي للطـبيعة، وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشـابكة ومـن خـلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء من خلال نظرتنا إلي مراكزها الباطنة "[1].

وهـو جـارت هـنا يوجـه أنظارنـا إلـي رؤية النظم الجمالية في الطبيعة واستخلاصـها وتضمينها أعمالنا الفنية، فالطبيعة عنده هي مقياس الجمال وقد استخلص قوانيـن جماليـة مـن الطـبيعة ضمنها كتابه من أهمها التناسب.. التنوع .. الاطراد البسـاطة .. التعقيد ... الضخامة التي يجعلها سببًا في الرهبة واللذة التي نشعر بها عند رؤيـة الجـبال الشـاهقة أو المحيطـات الشاسعة أو المعابد الضخمة وهو يقصد سمة الجلال.

وهـو جارت هنا يشير ولو بأمثلة حسية إلي معني (الجلال) وهو أحد أنواع الجمال وإن لم يكن قد ذكر لفظة الجلال إلا أن المعني يشير إلي ذلك.

وتحضـرني نظرية الشيخ الفيلسوف (ابن عربي) المفكر المسلم عندما فسر معـني (الجلال) من خلال الآية القرآنية الكريمة عندما سئل موسي عليه السلام ربه: **[رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلي الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلي ربه للجبل جعله دكا وخر موسي صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك...]**[2].

ويفسـر ابن عربي كيف أن الجبل فقد خواصه من الصلابة والصرحية عندما تجـلي له جـلال الله تـبارك وتعالي أما موسي فقد فقد وعيه فقط ولم يفقد خواصه أو روحه فعاد إلي إنسانيته مرة أخري.

والفـرق شاسـع بين النظريتين، فالمعني واحد وهو الجلال ولكن أقصي مثال لـلجلال عند مفكري الغرب هو جلال الجبال أو الأشجار الضخمة أو حتي الأهرامات الشاهقة، بينما في الفكر الإسلامي فالمعني يبدأ من الفكر الواحد ثم يتدرج إلي ما دونه.

---

(١) محمد علي أبو ريان: مرجع سابق، ص ٣٧.

(٢) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.

وقـد اسـتخلص هوجـارت من الطبيعة مجموعة من العوامل يقول أنها ذات تأثيـر عـلي الإحساس بالجمال، إن لم تكن هي المصدر الأساسي لإحساسنا بالجمال، وهي عبارة عن ستة عوامل:

١ – التناسـب: وهـو مـتحقق فـي الطبيعة ولابد أن يتحقق في العمل الفني كأساس جمالي.

٢ – التـنوع: وهو الاختلاف في اللون والحجم والتنوع عنده يتضمن سمة التدرج الذي يتحقق في الشكل الهرمي.

٣ – الاطـراد: وهـو عند هوجارت يعني (التماثل السلبي) الذي يجب الابتعاد عنه بتحقيق التباين والتنوع.

٤ – البسـاطة: وترتـبط هـذه السـمة عـنده أيضاً بالتنوع كالشكل البيضاوي وثمرة الأناناس.

٥ – الـتعقيد: يعـتقد هوجارت أن التعقيد سمة كامنة في الشكل توحي بالحركة. مثل الخطوط الإنسانية.

٦ – الضـخامة: كالجبال الشاهقة والمحيطات الشاسعة والقصور والمعابد الضخمة مع الاهتمام بوجود التناسب بين أجزاء العمل الضخم.

مفاهيم الجمال عند أدموند بيرك ١٧٢٩ – ١٧٩٧ :

تتحدد مفاهيم الجمال عند بيرك في نوعين:

١ – الرائع أو الجليل ٢ – الجميل.

ومـن الواضـح أن بيرك قسم مفهوم الجمال من خلال النوعين السابقين إلي نـوع الجمال الزائد عن الحد الطبيعي وهو الذي يشعر الإنسان بالرهبة والتوتر، ونوع آخر وهو الجميل الذي يشعر الإنسان بالارتياح والسرور.

فيقـول: " وكل ما يعرض لإدراكنا من صور مثيرة للخوف تسمي (رائعة)، ومـن خصـائص الموضـوع الرائع مسحة القوة الغامضة التي تثير القلق في نفوسنا

وتشـعرنا بالضـياع في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لامتناه لا نستطيع الإحاطة بكل جوانبه أو كفضاء لا محدود "[1].

ويفسـر بيـرك مفهـوم الرائع أو الجليل بأنه الجمال الزائد والمبالغ فيه الذي تعجـز الحـواس عـن إدراكه، ومرة أخري يقفز إلي الذهن مفهوم الجلال عند الشيخ المفكـر ابـن عـربي ليؤكد عمق الرؤية الجمالية عند المسلمين في العصور الوسطي وسبقهم الدائم حتي في مفاهيم الجمال وأبعاده ومستوياته.

أمـا الجميـل عند بيرك فهو ما يثير الإعجاب والارتياح والسرور، " والشئ الجميـل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بين مكوناته إذ أن التناسب لا صـلة له بالـتأثر الحسـي أو الخيالي، بل هو يخضع للعرف والتقاليد فالشيء الجميل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية "[2].

ويـتعارض بيرك مع رأي سابقه هوجارث في أن التناسب بين أجزاء الجميل لا صلة له بالتأثير الحسي، بينما جعل هوجارث التناسب أحد عناصر الجميل.

وتختـلف الباحثة مع بيرك لأن التناسب بين أجزاء الجميل وثيق الصلة بالتأثير الحسـي لـلجمال لأن الإنسان يشعر بالجميل المتناسب، ولكن من الممكن ألا يدرك أن سـبب شـعوره بالجمـال والغبطة والارتياح وذلك سببه سمة جمالية هي التناسب بين الأجـزاء من الناحية الرياضية، وعدم إدراك بعض الناس أن سبب الإحساس بالجمال هـو التناسب، لا ينفي عدم إحساسه بالجمال، وعلي ذلك فلا ينبغي نفي خاصية جمالية أساسـية جـدًا (تعتـبر عاملاً مشتركاً عاماً بين أجزاء الجميل لأن الشعور الإنساني الحسي قد يدركها، وقد لا يدركها).

وربمـا كـانت أصـول هذه الرؤية عند أدموند بيرك ترجع إلي أنه من دعاة التجريبية الحسية شأنه في ذلك شأن أغلب مفكري القرن الثامن عشر حيث يؤمن بيرك أن الاخـتلاف بيـن الناس في إدراك الجمال إنما سببه عدم وجود معيار دقيق للقياس الجمـالى، فقد كان يهدف بيرك إلي صياغة معيار خاص من خلال قوانين عامة محددة للتذوق الجمالي.

(١، ٢) المرجع السابق: ص ٤٢ – ٤٣.

مفاهيم الجمال عند الكسندر بومجارتن (١٧١٤ – ١٧٦٣م) :

يعتـبر المفكرون وعلماء الجمال أن بومجارتن الفيلسوف الألماني هو مؤسس علـم الجمـال الحديث ولا أدري لماذا ؟ لأن مفهوم الجمال موجود منذ أفلاطون وربما يـرجع إلـي المصريين القدماء الذين أوجدوا نظريات جمالية فنية ظهرت آثارها علي الفـنون المصـرية القديمـة، وربمـا يرجع اعتبار " بومجارتن " مؤسس علم الجمال الحديـث أنـه أفرد كتاباً خاصاً عن علم الجمال عام ١٧٣٥م صدر في مجلدين يعتبر بمـثابة نظريـته الجماليـة وقد أطلق علي هذا الكتاب عنوان الاستطيقا Aesthetica والعلماء يعتبرونه أول من أطلق هذا اللفظة علي علم الجمال وأفرد له مبحثًا مستقلا.

يعتـبر الكسـندر باومجـارتن من أوائل العلماء الذين استخدموا مصطلح علم الجمـال في مجال العلوم الفلسفية وأضفي عليه الصبغة العلمية. وهو يقول إن الجمال هـو موضوع الشعور والإحساس الروحي، كما أنه يمكن الكشف عن جمال الكون من خلال من خلال التفسير العلمي والشرح المعرفي لعناصر الجمال الكوني.

ويـري باومجـارتن: " أن رؤيتنا للجمال صادرة عن وجود انسجام أزلي بين الـذرات الـروحية وبين شعورنا الداخلي المتميز بالحيوية الدافقة والخصوبة الروحية، وكـلما أمعـنا النظر في أنوار الجمال المشرقة (ربما يقصد بكلمة أمعنا النظر التأمل والـنظر العقـلي الدقيـق وليـس النظرة العابرة) عن طريق الشرح والتفسير العلمي ازدادت هذه الأنوار في نفوسنا وضوحاً وجلاءً، وساعدت علي كشف جمال هذا الكون الكبير كشفاً كاملاً "[١].

وباومجـارتن يشير إلي أن التفسير العلمي للجمال بالإضافة إلي التأمل وإمعان النظر يساعدان علي الكشف عن الجمال في الكون.

كمـا يصنف باومجارتن مستويات للجمال فيجعل من الإدراك الحسي للجمال مسـتوي أول للوصول إلي الكمال الذي يعتبر في نفس الوقت هو الرائع، فالكمال عند

---

(١) عبد الرؤوف برجاوي: فصول في علم الجمال، ص٤٧.

باومجـــارتن مرادف للرائع، وهنا نتذكر رؤية الغزالى وسبقه عندما قال أن الكمال هو مستوى من مستويات الجمال.

يقـــول باومجارتن: " الرائع هو الكمال الذي يعني تطابق الأشياء مع مفاهيمها والكمـــال موجـــود في المعرفة الواضحة (العقل)، وفي الأفكار الغامضة . (المعرفة الشـــعورية) وكذلك في صفة التمني (العزيمة) ، وبفضل وجود هذه الصفات الثلاث فإن الكمال يظهر في ثلاث مستويات: الحقيقة، والجمال والخير. أي ان الجوهر الواحد يـــدرك بأشـــكال مختـــلفة مـــثله كمـــثل إدراك الطائر المغرد، التغريد للسمع، والشكل والألوان للنظر "[1]. ولا يخفى تأثره بفكر أفلاطون وقيمه الثلاث (الحق والخير والجمال)

أي أن الحقيقـــة والجمال والخير هي ثلاثة مستويات لجوهر واحد هو الكمال أي الرائع الناتج عن الإدراك العقلى للجمال والإدراك الشعوري له.

ويؤكـــد باومجـــارتن أن الكون هو مظهر من مظاهر الكمال الذي أودعه **الله** ســـبحانه وتعـــالي في بديع صنعه فيقول: " إن الكون هو أفضل العوالم الممكنة الوجود لهذا فهو يمثل أسمي تجسيد للكمال، والعالم كامل وهو من صنع **الله** "[2].

وهـــنا يطـــابق باومجـــارتن الجمال بالكمال، ويرى أن الكمال هو مظهر من مظاهر الجمال فى الكون الكامل المجسد للكمال.

وفـــي هـــذا نجده يتفق تماماً مع رأي أبو حيان التوحيدي الذي قال في القرن الـــرابع الهجـــري " بـــأن الجمال كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس "[3].

---

(١) م. أوفسيا نيكوف، سميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، مرجع سابق ، ص ص ١٦١ – ١٦٢.

(٢) أنصـــاف جميل الربضي : علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن، ١٩٩٥، ص ٩٧.

(٣) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص ١٤٦.

مفاهيم الجمال عند موسيه مندلسون (١٧٢٩ – ١٧٨٩ م) :

" لـه مجموعـة من المقالات الجمالية أشهرها (حول المكانة الرئيسية للفنون الجميـلة فى العـالم) ١٧٥٧ م، وقـد تأثر باومجارتن فنجده يعرف الجمال على أنه الكمـال الـذى يمكـن بلوغه عن طريق الحواس، كما أن الرائع يرتكز على الإدراك الشـعورى للوحدة فى تعدد الأشكال، و**الله** وحده يعرف تعدد الأشكال و**الله** لا يفضل الجمـال عـلى القبح، لأن هذين المفهومين لا يمتان إلى هدف الخليقة بصلة، فـ **الله** عندما خلق الكون سعى إلى الكمال وأن "كمال العالم" ينعكس فى مشاعر الإنسان فيصبح رائعاً مثله مثل الضوء الحقيقى النقى يصبح ملوناً باختراقه وسطاً مادياً ينعكس منه"[١].

ومن رأى مندلسون السابق أن الجمال هو الكمال المدرك عن طريق الحواس، أو بمعـنى آخـر هـو الإدراك الشعورى للجمال وإدراك هذا الجمال للوحدة فى تنوع مظاهـر الكمال التى أوجدها **الله** فى الكون [**فارجع البصر هل ترى من فطور**] سورة القمر: الآيتان ٤٩، ٥٠ .

ومندلسـون هـنا مـتأثر بفكرة بومجارتن التى تقول أن هدف علم الجمال هو الوصول إلى الكمال عن طريق المعرفة الشعورية، والكمال الذى يهدف إليه بومجارتن مـن خـلال ذلـك هو (الرائع)، وعند مندلسون فإن كمال العالم ينعكس فى مشاعر الإنسان فيصبح رائعاً .

ويضـرب مثلاً لذلك بانعكاس الضوء على أى وسيط مادى فيتخذ شكل ولون هذا الوسيط فيبرزه ويعكس صفاته.

" ويـرى مندلسون أن الجمال ظاهرة إنسانية ويبتعد قليلاً عن الأفكار العقلانية الجـامدة لمفهوم الرائع، وفى الطبيعة يتحكم الكمال أو الوحدة فى تعدد الأشكال وبما أن فهـم الكمال يتم بالحواس فإنه يصبح موضوعاً للرائع، ولكن الرائع ليس هدف الطبيعة، وإنمـا هـو هدف الفن والفن عند مندلسون يسمو على الطبيعة، وهو بهذا يختلف عن بومجارتن الذى اعتبر الفن نسخة طبق الأصل عن الطبيعة "[٢] .

---

(١) سورة الملك: الآية ٣.

(٢) إنصاف جميل الربضى : مرجع سابق، ص ٩٧.

وتـــرى الباحـــثة أن مندلســـون يتفق أيضاً مع أبو حيان التوحيدى الذى سبقه بقـــرون وقال بأن الفن ليس انعكاساً للطبيعة، وإنما استلهام من أسس وقوانين الطبيعة، حيـــث يقول فى " الهوامل والشوامل ": " إن إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما فى الطبيعة بقوة النفس"[٢] .

وإضـــافة (قوة النفس) تعنى تدخل الإنسان الفنان ورؤيته الخاصة التى ينتقى مـــن خلالهـــا ما يستخلصه من الطبيعة وما يستلهمه وما يسجله وما يتركه أهى صور فنية أم قيم جمالية من الطبيعة أم أسس نمو الطبيعة .

مفاهيم الجمال عند كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤ م) :

حـــدد الفيلســـوف الألمـــاني : " ايما نويل كانط " مفاهيم الجمال في كتبه " نقد العقـــل الخـــالص " وكتابه " نقد الحكم " أي الحكم الجمالي علي الأشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي والذي تعرض كانط فيه لموضوعات التذوق وهل هي نسبية أم مطلقة، كمـــا تناول فيه قضية الجمال الخالص، والجمال النسبي، والفرق بين الجميل والجليل، فالجميل هو المتحقق في أبعاد وأشكال يدركها الإنسان، أما الجليل فإنه يبعث في النفس إحساساً مختلفاً بالجمال اللامتناهي السامي.

وأكد كانط أن الجمال يبعث في الإنسان السرور والبهجة دون تصور أو فكرة عامة مسبقة عن الجمال أو مقياس له، وذلك لأن الإحساس بالجمال عام كما أنه يرتبط بالأحاســـيس الـــتي يصـــعب قياسها، إلا أن هناك شبه إجماع علي الشيء الجميل بأنه جميل إذن فالجمال عنده سمة كلية عامة.

كمـــا أن الجمـــال عـــند كانط لا يرتبط بالمنفعة أو بإشباع رغبة ما مادية، أو تحقيـــق فـــائدة عملية سوي البهجة الجمالية والاستمتاع الجمالي، وتذكرني هذه الرؤية برؤية العالم المفكر الشيخ الغزالي بأن هناك نوعاً من الجمال لا تبتغي من ورا منفعة لأنـــه محـــبوب لذاته كتذوق جمال " الخضرة والماء الجاري لا ليشرب الماء أو تؤكل الخضـــرة أو يـــنال منها خط سوي نفس الرؤية، وقد كان رسول **الله** صلي **الله** عليه

(٢) أبـــو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل ، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقـــر، القاهرة، ١٩٥١ ص ٢٣٠

وسلم تعجبه الخضرة والماء الجاري والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلي الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل "[1].

ويمكن تلخيص رؤية كانط للجمال في:

١ – " إن الجميل موضوع يرضي الذوق بغير أن يرتبط بتحقيق فائدة عملية أو لذة حسية.

٢ – إن الجمال له طابع كلا يسري علي الجميع.

٣ – إن في الجميل إيحاء بغائية معينة دون أن يخدم الجميل غاية محددة خارجة عنه "[2].

" كما يري كانط أن عالم الفن وسط بين العالمين الحسي والعقلي، أي هو حلقة اتصال بين العقل النظري والعقل العملي أو بين العلم والأخلاق فبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة، فإن موضوع الفن هو الجمال والجلال "[3].

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على سبق الفارابى حيث يذكر تقسيم كانط السابق بتقسيم الفارابي الذي سبقه بقرون عديدة عند ما قسم الجميل إلي نوعين (علم فقط وعلم وعمل) ومن خلاله قسم الفلسفة إلي نوعين نظرية وعملية يقول الفارابي: " ولما كان الجميل صنفين، صنف هو علم فقط وصنف هو علم وعمل صارت صناعة الفلسفة صنفين صنف نظري يهتم بمعرفة الوجود والموجودات وصنف عملي وهو الخاص بمعرفة ما يمكن فعله للإنسان والقدرة علي اختيار الجميل منه وفعله "[4]. والجميل عند الفارابي ليس جمالاً خالصاً فقط منزه عن الغرض بل هناك أنواع أخري كجمال الأخلاق والأعمال الصالحة الخيرة التي تعود بالمنفعة المادية والمعنوية.

---

(١) الغزالي: إحياء علوم الدين ، مرجع سابق، ص٣١٦.

(٢) أميرة حلمي مطر : مرجع سابق، ص ٤١.

(٣) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٤) الفارابى: الأعمال الفلسفية، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

مفاهيم الجمال عند هيجل (١٧٧٠ – ١٨٣١ م):

يعتبر هيجل من أكبر الفلاسفة الألمان الذين تناولوا مفهوم الجمال تناولاً روحياً ميتافيزيقياً، ووضح في كتاباته أهمية الفن في الكشف عن جوانب الروح المختلفة وحقيقتها. ويتلخص مفهوم الجمال عند هيجل بأنه وسيلة من وسائل معرفة حقيقة الوجود.

" وخلاصة نظرية هيجل في الجمال والفن هي أنهما كليهما تعبير ووسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوي للوجود "(١).

ويقرر هيجل أنه لابد من معرفة مفهوم الجمال باعتباره " فكرة كلية " أو "حقيقة كلية " وذلك بهدف تجنب الوقوع في متاهات مظاهر الجمال المتعددة وصفاته في الموجودات. وهو هنا يلفت النظر إلى عدم التخبط فى المظاهر الحسية للجمال الظاهر التي تتسم بها الموجودات الحسية والتى تعوق إدراك الجمال الكلى كحقيقة.

ويذكر هيجل: " أن الروح المطلق في اتجاهها إلي المثل العليا إنما تتجه إلي الجمال وإلي الحقيقة وإلي الألوهية فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين، والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة "(٢).

إذن كنه الجمال حقيقة كلية عامة أما معناه وإدراكه فهو التجلي المحسوس لهذه الحقيقة وهذه الفكرة في عناصر ومحسوسات تتسم بسمة الجمال. ويجعل هيجل الفن وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة ومعرفة المطلق فيقول: " إذا بلغ الفن غايته القصوي فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء علي جوانبه وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالأفكار الإنسانية الأشد عمقاً، وفي مجال الفن تتجلي الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الحسي كالعمارة والموسيقي والصور الشعرية الخيالية "(٣).

---

(١) أميرة مطر: مرجع سابق، ص ٣٦.

(٢، ٣) محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ، مرجع سابق، ص ٤٩.

مفاهيم الجمال عند آرثر شوبنهور (١٧٨٨ – ١٨٦٠) :

لقـد خـرج آرثر شوبنهور من عباءة كانط، وهذا لا يتعارض مع اغترافه من بئر أفلاطون.

يقـرر شوبنهور بشأن الجمال: "إن الجمال الإنساني هو أعلي مراتب الجمال، وأثر الجمال في نفوسنا أنه يحدث توازنا بين قوي النفس "[١].

ولا يجـب أن يتـبادر إلـي الذهن أن أقصي مراتب الجمال عنده هو الجمال الإنســاني ولكـنها مرحلة، فعند تأمل المثال المحسوس يمكن تجاوزه من خلال التأمل والحـدس إلـي إدراك جمـال المتعدد المحسوس من خلال الجوهر الواحد، أو العكس إدراك الجمال الكلي من خلال المتعدد المحسوس.

وذلـك لأن الحياة والعالم المرئي عالم الظاهر هو مجرد مرآة للإرادة، والحياة بالنسـبة لـلإرادة هي كما الظل بالنسبة للجسم فإذا وجدت الإرادة وجدت الحياة ووجد العالم "[٢].

ويتضح من الرأي السابق لشوبنهور تأثره العميق بفكرة المثل لأفلاطون حيث يمثل عالم المثل عند أفلاطون الإرادة عند شوبنهور ومصطلح الإرادة هو عنوان كتابه بأجـزائه الأربعـة (العالم كإرادة وتمثل) ١٨١٩م فالإرادة عنده هي المثل الكلية وهي المضمون الأولي بالنسبة للموجودات وهو جوهر الكون.

" وتـأمل هذه المثل نوع من الحدس تتحرر به الذات عن فرديتها، وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العليا التي تخضع لمبدأ العلة الغائية والتي تكون في خدمة الإرادة والحياة العملية "[٣].

---

(١) كانط – هيجل – : النظريات الجمالية، تعريب محمد شفيق، لبنان ، منشورات بحسون الثقافـة، ط ١ ، ص١٤٨.

(٢) أميرة مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ١٣٥.

( ) علي شلق: الفن والجمال، مرجع سابق ص ٥٩.

وهــذا يفســر مقولــة شوبنهور: " إن لكل شيء جماله الخاص، إلا أن هناك تدرجــاً يقودنــا من المادة إلي الحياة ومن الكائنات الحية إلي الإنسان "فالجمال البشري يمثل التوضيح الأكمل علي مستوي أسمي درجة يتيسر بلوغها "[1].

ووســيلة إدراك الجمــال عــند شوبنهور هي (التأمل) فمن خلال التأمل تتم المعرفة الحقة للجمال والجميل عنده هو موضوع تأملنا الجمالي.

لذلك يقول: " إن نعتنا شيئا ما بالجميل يعني أن هذا الشيء هو موضوع تأملنا الجمــالي فالمــتأمل يصبح بتأثير نوع من (التصفي الجمالي) علي حد قول كروتشه، ذاتــاً عارفــة محضة، متحررة من الإرادة والألم والزمن فيتبدي الفن كانكشاف حدسي أعجوبي غامض للمثل ذلك تأمل الأشياء المستقلة عن مبدأ العقل "[2].

مفاهيم الجمال عند جون راسكين (١٨١٩ – ١٩٠٠ م) :

أعلي جون راسكين من شأن الطبيعة ومظاهر الجمال بها.

" أيقــن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو ختم ينقشه **الله** في مخــلوقاته، وحــتي أصــغر مصنوعاته، وليس الفكر والإحساس بقادرين علي كشف الجمــال، بل هي ملكة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلي النشوة إزاء موضوع طبيعي أكــثر مــا نحســه إذا كــنا بصدد موضوع فني صنعته يد الإنسان، ويترتب علي هذا الحــدس الصــوفي والغائي للطبيعة أن كل ما هو جميل لابد أن يكون في الوقت نفسه خيراً "[3].

ويذكرنا هذا الرأي بالبصيرة عند الإمام الغزالي التي تعتبر وسيلة إدراك هامة جدًا في إدراك الجمال وتذوقه، **كمــا أن الفارابي أيضاً أوجد الصلة بين ما هو خير وما هو جميل، كما أوجد الصــلة بيــن الأخلاق الحميدة وفعل الخيرات وبين ما هو جميل وأكد أن كل ما يمت للخير والخلق الحسن بصلة فهو جميل.**

---

(١) دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، لبنان، منشورات عويــدات، ١٩٨٣، ص ٧٧.

(٢) دني هويسمان: المرجع السابق، ص ٧٧.

(٣) دني هويسمان: علم الجمال، المرجع السابق، ص ٥٥.

مفاهيم الجمال في الفكر المعاصر

مفاهيم الجمال عند هنري برجسون (١٨٥٩ – ١٩٤١) :

كـتب هنري برجسون في مجالات كثيرة كتباً عديدة في فلسفة الفن والفيزياء وعـلم الـنفس وما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا) وآخر كتاب له كتاب (منبع الأخلاق والديـن) وكـانت أكـثر كتاباته مغلفة بغلاف جمالي حتى تلك التي لم تتناول الجمال بشكل مباشر.

وقـد أعـلي برجسـون من شأن (الحدس) وجعله وسيلة أساسية من وسائل إدراك الجمـال، كما أنه وسيلة من وسائل النفاذ إلي معرفة أغلب حقائق الحياة والكون وذلـك مـن خلال النظر المتعمق والتأمل اللنين يساعدان علي المعرفة،ليست المعرفة الخارجيـة السطحية ولكن المعرفة الحقيقية لذات الشيء والتى من شأنها أن تمكننا من اتسـاع مجـال الإدراك الحسـي للنفاذ إلي رؤية أعمق وأكثر اتساعاً من رؤية السواد الأعظـم مـن البشـر الذي يري في الشيء معناه المباشر السطحي فقط الذي يخاطب حواسه البصرية.

وليس معني ذلك الانصراف كلية عن الجانب النفعي المباشر لكل الموجودات والاسـتغراق فيمـا وراءها فقط في تأمل خالص... ولكن الفن والجمال من وجهة نظر برجسون: " يعني ضرباً من الانفصال عن الحياة من أجل الاستغراق في حدس جمالي هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية "[١].

ويؤكـد برجسـون أن النفس تدرك العالمين العالم المادي والعالم الباطني في نفـس الوقت فيقول: " لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل في أي إدراك حسي من إدراكاتها عندئذ يمكنها أن تري الأشياء كلها بنقاء وشفافية وصفاء وتكون بذلك قد أدركت أشكال العـالم المـادي المدرك بالحواس وألوانه وأصواته وفي نفس الوقت تكون أدركت أدق حركات الحياة الكامنة المدركة بالحدس "[٢].

---

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨، ص ١٩.
(2) H. Bergson : le pire, paris, Ed centenaire, 1946, p. 118.

فهو هنا لا يلغي إدراك الجمال من خلال الإدراك الحسي ولكنه يجعل الأولوية (لـلحدس) والبصـيرة فـي إدراك الجوهر ثم إدراك العالم المادي المحسوس المدرك بـالحواس وألوانـه وأصواته فهو بذلك يجعل الجمال كقيمة مدركة من خلال ما يسميه الحدس الجمالي.

ويطـلق برجسـون علي إدراك الجمال مسمي الملكة الجمالية فهو يقول: " إن للإنسـان بجـانب ملكة الإدراك الحسي العادي ملكة أخري تسمي الملكة الجمالية التي تمثل حدساً جمالياً باطنياً يمكن من خلاله الوصول إلي الحقيقة الفردية للأشياء "(١).

ويقفـز إلي الذهن تصور الإمام الغزالي المستقبلي الذي حدده بالنسبة لإدراك الجمال وقال إن إدراكه يتم من خلال منفذين من منافذ الإدراك منفذ البصر وهو كل ما يـري بالـنظر وأداة إدراكه العين، ومنفذ البصيرة التي تصل إلي ما هو غير منظور وراء الحـس وأداة إدراكهـا القلب أو العقل أو هما معاً علي حد تعبير الإمام الغزالي، ونـلحظ مـدي التوافق التام بين رأي الإمام الغزالي ورأى برجسون مع الفارق الزمني الشاسـع، حيـث يقـول برجسون عن الحدس (intuition) " الذي لا ندرك به سوي حقـائق الشعور الباطني، وما شابهه من معرفة لا تهدف إلي العمل والمنفعة، بل تتجه إلي ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية "(٢).

ويهـدف برجسون من فكرة إدراك الجمال من خلال الحدس والإدراك الحسي معـاً إلـي التأمل الجمالي الذي يقود بدوره إلي إدراك مفهوم الجمال العام في الخاص وهـو يصرح بذلك فيقول: " إن الجمال هو العام في الخاص "(٣) . ويذكر أيضا: " إن الشـيء لا يكـون عامـرًا بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء "(٤).

ولا شـك أن هـذه النزعة الواقعية المتيافيزيقية هي التي أملت علي برجسون إلحـاق الفـن بالفلسفة علي أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع، متخطياً

(1) H. Bergson: L'Evolution creatrice, paris 1932. p199.

(٢) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال ، مرجع سابق، ص ١٧٤.

(٣، ٤) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٧.

ضـــرورات الفعـــل التي تحد في العادة من رؤيتنا للوجود، وكأنما هو حركة تنقلنا من (الرمز إلي الحقيقة)[1].

ويـــلخص برجســـون مـــنهجه الجمـــالي في إدراك الجمال من خلال الحدس والإدراك الحدســـي في كتابه مدخل إلي الميتافيزيقا ١٩١٢، فيذكر: " أن هناك منهجان لمعـــرفة الأشـــياء الأول يقضي بأن ندور حولها والثاني يقضي بأن ننفذ إليها، ويعتمد الأول علي وجهة النظر التي نرتكن إليها، وعلي الرموز التي نعبر بها عن أنفسنا، أما المـــنهج الآخر فلا يعتمد علي أية رموز نتناولها، والنوع الأول هو المعرفة التي ندرك بها ما هو نسبي، أما الآخر فهو المعرفة التي تصل إلي المطلق "[2].

مفاهيم الجمال عند بندتو كروتشه (١٨٦٦ – ١٩٥٣) :

مفكـــر إيطـــالي اهتم بوضع كتابين في علم الجمال الأول (علم الجمال بصفته عـــلم التعبير أو علم المعاني العام) ١٩٠٢، الثاني بعنوان (المجمل في علم الجمال) ١٩١١.

ويقـــف كروتشـــه إلي جانب برجسون في إبراز أهمية الحدس كأداة تسهم في إدراك جوانـــب الجمال والتعبير عنها، حتي أنه يعرف الفن " بأنه رؤيا أو حدس " كما أنه يعرف علم الجمال بأنه علم التعبير أو علم المعني اللغوي العام "[3].

ويؤكـــد كروتشـــه أن الجمال يتم إدراكه من خلال الحدس ولا يمكن إخضاعه للـــتجربة أو القياس، ويؤكد أن الجمال عندما نجزئ عناصره إلي أجزاء مادية فليس هذا هـــو الجمال؛ بل هو عناصر فيزيائية مادية كالكهرباء أو الحرارة أو الضوء وفي الفن يمكـــن إرجاع الجمال أو الظاهرة الجمالية إلي عناصرها الأولية من الأشكال الهندسية أو الألـــوان أو التكويـــنات، تماما مثل الكهربية لا نراها هي كعنصر مادي وإنما ندرك

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر مرجع سابق ص٢٧.

(2) H.gergson: An introduction to metaphysics, translated by T.F. Hulm., New York, 1912, p.60.

(3) Bendetto croce: Aesthetic as science of expression and general linguistic, translated by Doglas Ainslie, Noor day Press., New York, 1958, p. 142.

آثارهـا كالضـوء والحـرارة، فالجمـال عند كروتشه تماماً مثل الكهربية لا نستطيع الإمسـاك بـه ولكـن نـدرك آثاره من خلال الحدس مروراً إلي الروح، وهذا يذكرنا بـأفلاطون عـندما سـأل تلاميـذه ما هو الجمال؟ فعدد له الأشياء الجميلة في الطبيعة فأجابه أفلاطون بأن هذا ليس هو كنهة الجمال، ولكنها صور ومظاهر.

وقد أطلق كروتشه مسمي " فلسفة الروح " علي مذهبه الفلسفي، والروح عنده لهـا جانـبين جانب العلم، وجانب العمل، العلم هو المعرفة العامة النظرية والعمل هو النشاط المادي المعبر عنها. (لاحظ تقسيم الفارابى للفلسفة بأنها نظرية وعملية).

ويسـبق الـتوحيدى كروتشـه فى هـذه الجزئية وفي دعوة الإنسان إلي العلم والعمـل كمـا يدعـو الإنسـان إلى الوعى واليقظة التي تعتبر فى رأيه أدوات للتجلى ووسـائل للكشـف عـن أسرار الأشياء فيقول فى الإشارات الإلهية: " اليقظة هنا هي التجـلى، تجـلى معـرفة الخالق من خلال السعى إليه عن طريق الكشف عن أسرار الكون، والتصدى للكليات "[1].

ونشـاط الـروح عند كروتشه نظرياً كان أم عملياً له مراتب أربع ترتبط فيما بيـنها ارتـباطاً وثيقـا وهـي: الجمال والحق والمنفعة والخير، ولا يخفي طبعاً تأثر كروتشـه بقيم أفلاطون المعيارية الحق والخير والجمال مع إضافة المنفعة ويمثلها علي التوالي: علم الجمال وعلم المنطق والاقتصاد والأخلاق، وكروتشه يلحق الدين بالفسلفة لأنـه ينشـد المطـلق، أما علم الجمال في رأيه فهو علم وصفي معياري) لأنه يمدنا بتحـليل سيكلوجي للوظيفة الأولي من وظائف (الروح البشرية) ألا وهي الحدس أو العيان أو الإدراك العياني ولهذا " يعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم التعبير "[2].

ومعـني ذلـك أن الجمـال عـند كروتشه هو حقيقة روحية تستشعرها النفس وتـنفعل بها بصرف النظر عن مظاهرها المادية الطبيعية في التكون أو المادية العملية فـي الفن. وربما يفسر هذا معني مقولة كروتشه: " أنه ليس للواقعة الجمالية أي وجود مـادي "[3] وهو يقصد هنا أن وجودها المادي الحقيقي داخل النفس تنفعل به الروح من

---

(١) أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوى، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٢٨٠.

(٢، ٣) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص٣٦، ٣٧، ٣٨.

خــلال التأمل والمعرفة الحدسية. ويؤكد ذلك فيقول: " إن الموضوع الجمالي هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا "[1].

ويجب ألا نظن أن كروتشه جعل إدراك الجمال قاصراً علي المعرفة الحدسية لــلروح فحســب، وإنما يكملها بتسجد هذا الإدراك في نشاط عملي تعبيري هو صميم عمل الفنان.

فيقــول: " إن المعرفة الحدسية هي معرفة تعبيرية ومن أهم خصائص الحدس الحقيقــي تجســده فـــي تعبير، وان الرؤية الحدسية هي استحضار للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلي موضوع وصورة "[2].

وقدظــل تأثيــر المفكر الإيطالي كروتشه في مجال علم الجمال وفلسفته أكثر من خمسين عاما حيث تأثر به معاصروه.

ويقرر كروتشه أن قيم الجمال موجودة وجودًا مستقلاً تماماً عن العلم أو المنفعة أو الــلذة الحسية، ووسيلة إدراكه هي المعرفة الحدسية Intuation التي تتميز بخاصية الوصــول إلي الحقيقة، من خلال اكتشاف أبعادًا أكثر اتساعاً من إدراك العقل ومنطقة العــلمي. (لاحــظ ســبق الغزالى وأبو حيان التوحيدي وتقريرهما أن البصيرة وسيلة إدراك أشد إدراكًا من الحواس الأخرى).

" والجمـــال عـــند كروتشـــه هو التكوين العقلي لصورة ذهنية أو لسلسلة من الصور يتمثل فيها جوهر الشيء المدرك لأن الجمال يتعلق بالصورة الباطنية أكثر مما يتعلق بالخارج إنه تجسيد للحركة الباطنية.. إنه تعبير "[3].

(١، ٢) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص٣٦، ٣٧، ٣٨ .

(٣) علي شلق : الفن والجمال، مرجع سابق، ص ٦٤.

ونظـــرة كروتشه للجمال تتسم بالكلية والشمول حيث إن الجمال عنده ليس في المظاهـــر الجمالية الخارجية للشيء الجميل فقط ولكن في الصورة الذهنية المستخلصة لجوهـــر الجمال الباطني، وذلك لأن الجمال الخارجي هو تجسيد للجمال الباطني؛ وكما أن وســـيلة إدراك الجمال عند كروتشه هي المعرفة الحدسية فإنه يعرف الفن أيضا بأنه تعبير عن حدس أو شعور أو إحساس "(1).

فالجمال عنده يدرك عن طريق الحدس والفن عنده تعبير عن حدس.

مفهوم الجمال عند جورج سانتيانا (١٨٦٣ - ١٩٥٢):

احترف جورج سانتيانا تدريس الفلسفة المعاصرة بجامعة هارفارد وقد اعتبره مؤرخـــو الفلسفة مجرد فيلسوف أمريكي إلا أن مزاجه الفني قد بقي مزاجاً أوروبياً، فلم تطمـــئن نفســـه مطلقاً إلي الحضارة الأمريكية المادية الآلية، وبالتالي فلم يتجنس مطلقاً بالجنســـية الأمريكية، بل رحل في النهاية إلي أوروبا لكي يمضي السنوات الأخيرة من حياته في صومعة بمدينة روما "(2).

وقد وضع كتابين في علم الجمال الأول (الإحساس بالجمال) ١٨٩٦ والثاني بعـــنوان (العقل في الفن)، وقد تناول في كتابه الأول الجمال كنظرية أكاديمية ترسخ لفلســـفة جماليـــة، أما الكتاب الثاني (العقل في الفن) يهتم فيه بتحديد وظيفة الفن في المجتمع من وجهة النظر التربوية والأخلاقية النفعية.

ويـــربط سانتيانا بين الجمال والفن في ترابط وثيق ولكنه يميز بين قيم الجمال وقيـــم الأخلاق وذلك لأن الجمال هو مجال السعادة واللذة والاستمتاع، أما الأخلاق فهي مجال الالتزام والتكيف والصراع بين الخير والشر.

---

(1) B. Croce, : Aethetic, Translated by Douglas Ainslie, London Macmillan 2nd 1929 p.43

(2) إنصاف جميل الربضي: مرجع سابق، ص ١٦٣.

وهو هنا يختلف عن وجهة نظر المفكرين والفلاسفة المسلمين الذين أجمعوا أو يمكن القول أن هناك شبه إجماع علي توافق وانسجام واتحاد قيم الجمال مع قيم الأخلاق عندهم إن لم يكن تطابقها تماماً.

ويعرف سانتيانا الجمال بأنه: " تلك اللذة المتحققة في صميم الموضوع "(١).

وبالمناسبة فإن الجمال عند سانتيانا موضوعي يتحقق في الموضوع الجميل والإحساس به، كما أنه ذاتي يختلف من شخص لآخر فهو نسبي في نفس الوقت وهكذا فإن سانتيانا يجمع بين الذاتية والموضوعية في الإحساس بالجمال.

ويعود ثانية ويعرف الجمال في كتابه الإحساس بالجمال: " إنه اللذة المتحققة موضوعيا "(٢) أي أن الجمال موجود في الموضوع الجميل وهو يستولي علي جميع الحواس وليس خاصاً بحاسة واحدة فقط فهو يذكر أيضا: " أن الجمال هو تجمع اللذات " (٣) والإحساس بها من خلال الإدراك الحسي.

ويذكر سانتيانا أن الجمال هو سحر غامض يسري في الأشياء الجميلة ويطابق بينه وبين اللذة ويشبهها بالخيط الدقيق الذي يكون نسيج الأشياء في العالم، فيقول: " إن خيط اللذة الذهبي الذى ينفذ إلي نسيج الأشياء الذي لا يكف عقلنا عن نسجه، فإنه عندئذ لابد من أن يضفي علي العالم المرئي ذلك السحر الذي نسميه في العادة باسم الجمال" (٤). وهو هنا يؤكد تماماً المطابقة بين اللذة والجمال.

ولا عجب لأن الفكر الأوروبي عامة فكره اللذة الحسية التي ترجع بأصولها إلي الفكر الفلسفي العام الذي خضعت له أوروبا منذ اليونان والرومان.

ويرجع سانتيانا مقومات إدراك الجمال والإحساس به إلي الحواس خاصة حاسة البصر التي يعتبرها من أشد الحواس وأقواها تاثيراً،وهنا نتذكر الغزالي الفيلسوف الذي أرجع إلي الحواس الخمسة مجالها الإدراكي في الجمال فجعل البصر

---

(١) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق ص ٥٨.

(2, 3, 4) George Santayana: The sense of Beauty, New York , scribner, 1918. pp. 49 – 50.

مجـــال إدراك الجمال البصري ثم أضاف الحاسة السادسة وهي القلب أو العقل لإدراك الجمـــال العقـــلي والجمال الروحي وجمال الأخلاق... مع اتساع رؤية الغزالى الفكرية والجماليـــة، وإذا عدنـــا إلـــي ســـانتيانا نجده يعلي من شأن الحواس والإدراك الحسي والوظـــائف الحيوية للجسم كالجنس، ويؤكد أن صحة الجسم هي الركيزة الأساسية التي تؤثر علي سائر اللذات، ويقتصر الإحساس بالجمال عند سانتيانا علي اللذة الحسية فقط فهـــو لا يعترف بالحدس أو الروح في إدراك الجمال،وتختلف معه الباحثة لسبب دقيق جـــدًا وبسيط في نفس الوقت وهو أن الإنسان ليس جسدًا فقط بل هو روح وجسد وعقل معاً والروح عامل هام جدًا ليس في إدراك الجمال والإحساس به فقط بل فيما هو أكثر اتســـاعا مـــن ذلك فهي الوسيلة الأساسية في إدراك **الله** والإحساس بجمال مصنوعاته والانفعال بكل ما هو جميل من صنعه.

" إلا أن ســـانتيانا يعـــارض شتي النزعات المثالية والخيالية والرمزية بما فيها ســـائر الاتجاهـــات الحدســـية القائمة علي تهاويل الوجدان وأوهام اللامتناهي "[١] على حسب تعبيره.

وهل هناك إنسان بلا وجدان وهل اللامتناهي وهم!!! عجبًا.

وفـــي كتابه " العقل في الفن " يجعل الفن أيضا ينبع أساساً من الغرائز فيقول: "مـــا دام انبـــثاق الفـــن بداية من الغرائز إنما هو الضمان، بل المعيار الصحيح لنجاح الطبيعة، وسعادة الإنسان "[٢].

إذن الغرائـــز عنده هي المعيار الصحيح، فلا عجب أن تكون اللذة هي العامل المشـــترك الأعظم، ولا عجب بناء علي ذلك أن يقرن الجميل بالنافع واللذيذ من الناحية الحسية عنده.

(1) J.Duron : La Pensee d. g. santayana , France, Nizet, 1950, p. 311.
(2) Santayana: Reason in Art , New York, Scribner, 1923, p. 230.

أصول الجمال في الفكر العربى المعاصر

مفكرين مصريين تناولوا مفاهيم الجمال بشكل عام

يذكـر عـادل السخاوى عن بعض المفكرين المصريين الذين تناولوا مفاهيم الجمـال بشـكل عـام فيقول : " يعرف أحمد شوقى الجمال بأنه شعاع علوى يبسطه الجميـل البديع عـلى بعض الهياكل البشرية فيكسوها روعة ، ويجعلها سحراً وفتنة للناس "(١).

أما عباس العقاد فيذكر: " على قدر الوعى الجمالى للذات المدركة تستطيع أن تصل إلى الإدراك الحقيقى للجمال الثابت بخصائصه وسماته، وذلك لأن جمال الطبيعة هو الأساس ، والنموذج الفريد للإحساس بالجمال "(٢).

ولا يجـب أن ننسى مقولة العقاد أن الجمال هو الحرية بمعنى أن الشيء يكون جميلاً بمقدار حريته فالنهر جميل من خلال سريانه .

كمـا يؤكـد زكى نجيب محمود أن : " جمال الشيء الجميل قوامه دائماً نظام داخـلى فى الشيء تتسق به أجزاءه وعناصره، وأن هذا النسق الكامن فى جسم الشيء مـن الممكـن أن يدركه الجميع أو البعض فقط، فالجمال إذن موجود بالأشياء الجميلة لمن يريد أن يدركه " (٣) .

أمـا زكـريا إبراهيم فيذكر: " أن الوعى الجمالى هو بحث مستمر واكتشاف دائـب ما دام الجمال لا يوجد أمامنا بوصفه حقيقة جاهزة، بل هو حقيقة غامضة يجب علينا كشف أسرارها " (٤) .

مفكرين معاصرون تناولوا موضوع الجمال الإسلامي

١ – مفاهيم الجمال عند عبد الفتاح رواس قلعة جي :

يؤكد عبد الفتاح رواس أن نظرية الإسلام في الجمال تتكون من ثلاثة جوانب:

(١، ٢، ٣، ٤) **عادل** محمد خليل السخاوى: فلسفة الجمال فى الفكر العربى المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية ، ١٩٨٨ ، ص ١٤، ١٥.

١ – الجمالي الفكري ٢ – الجمالى الإيماني.
٣ – الجمالى الفني .

كما يقسم منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي إلي ثلاثة منطلقات هي:
١ – منطلق التوحيد. ٢ – منطلق الوحدة.
٣ – منطلق الحركة[1].

١ – منطلق التوحيد:

يجعل عبد الفتاح رواس منطلق التوحيد هو هدف وغاية الفلسفة الإسلامية كما يجعل لفظ الشهادة (أشهد أن لا إله إلا **الله** وأن محمدًا رسول **الله**) هي علاقة جمالية يرتكز عليها الإحساس الجمالي من خلال الاتزان والتوافق والتناسب بين الإلهي في لا إله إلا **الله** والإنساني في محمد رسول **الله**. ويؤكد أن هذه العلاقة الجمالية فكرية وواقعية معاً، فكرية مجردة في لا إله إلا **الله**، وواقعية محسوسة في محمد رسول **الله**.

يقول: " وحدانية **الله** هي غاية الفلسفة الإسلامية التوحيدية يلخصها القسم الأول من الشهادتين (شهادة أن لا إله إلا **الله**)، التوازن والانسجام والتناسب بين السماوي والأرضي في لفظ الشهادتين يستند إليها الإحساس الجمالي، أما القسم الثاني من الشهادتين (وأشهد أن محمدًا رسول **الله**) فهو يحمل استمرار السماوي في الأرضي ويجعل العلاقة الجمالية نابعة من كونها فكرية وواقعية معا "[2].

ثم يجعل إدراك الجمال في الطبيعة هو بمثابة عودة إلي خالق هذا الجمال الكلي المطلق الواحد، والكلي المطلق يعيدك كرة ثانية إلي إدراك جمالياته في الطبيعة والعودة إلي الخالق والعودة إلي الطبيعة يتم من خلال التوحيد التي يؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال.

(١، ٢) عبد الفتاح رواس: مدخل إلي علم الجمال الإسلامي، مرجع سابق ص ٢٤.

يذكر عبد الفتاح رواس: " يردك الجمال في الطبيعة إلي الكلي المطلق الجمال ويــردك الكــلي المطلق الجمال إلي إدراك تجلياته في الطبيعة، والارتداد في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال "(١).

ويعــبر عــبد الفتاح رواس عن مفهوم الجمال من خلال التوحيد بأنه إحساس صــاعد نحو الأعلي فعندما يري الإنسان الجمال في الإنسان أو النبات أو صوت المياه يذكــر **الله** وهــذا بمثابة حركة ارتقاء وصعود، وعناصر الجمال في الكون والأشياء ونظــم العلاقــات فيمــا بينها هي نظم تشير إلي مبدع هذا الجمال، فليس هناك جمال مقطــوع الصلة بخالقه ففي إطار المفهوم الإسلامي للجمال، كل جمال ينشأ عن الخالق الواحد مبدع الجمال في الكون، وكل جمال في الفنون والصنائع ينشأ عن الإنسان.

فيذكــر: " أن الوصــول من الجمال المحسوس الجزئي إلي الكلي المعبر عن فكرة التوحيد، وذلك لأن الجمال ليس إحساساً باللذة الحسية الأرضية فحسب، وإنما هو إحســاس صاعد نحو الأعلي، فعندما نشاهد وجهاً جميلاً، وزهرة بديعة اللون والرائحة أو نســمع خرير المياه نقول: له وجه يوحد **الله**، أو هذه زهرة رائحتها تسبح الخالق، وعناصــر الجمــال وعلاقاته في الكون والأشياء هي نظم سيمولوجية تشير إلي مبدع الجمــال نفســه فــليس هناك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته أو مفصول عن اتجاه الإشــاري ونســقه. فمــن الحــق واجب الوجود نفسه كلي الجمــال والقــدرة، المثل الأعلي، ينطلق الخلق واجب الوجــود بغيره أي **بالله**، ومن الخلــق تنطلق الممكنات في الفنون والصنائع، **[هذا خلق الله فأروني ماذا خلق الذين من دونه]** سورة لقمان: الآية ١١ "(٢).

ويؤكــد عــبد الفــتاح رواس: أن كــل جمــال وحــق ورحمة ورأفة وخير ومعــروف... الخ من صفات الجمال الواقعي إلا وهي ناشئة وصادرة عن الحق المثل الأعلي الكلي الجمال.

فيقول: " من الحق المثل الأعلي، الكلي الجمال لا يصدر إلا ما هو حق وجميل وكمــال الصــفات الجماليــة الــتي تدل عليها أسماؤه الحسني تعالي: الرحمن الرحيم،

(١، ٢) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٤ – ٢٥.

اللطيف، البديع، الخبير، الرؤوف، المصور، الجليل، الكريم، الحق، الحميد، الودود، العفو، الغفور... تنطلق من الواحد الأحد الكلي الجمال والقدرة، ومنه تفيض علي العالم الواقعي (الخلق) صفات جمالية في الكون والإنسان والحياة متعددة بتعددها لها تسميات مختلفة كالرحمة والرأفة والخير والمعروف "[1].

ويستشهد عبد الفتاح رواس بحديث الرسول المصطفي عليه الصلاة والسلام: " **الله** جميل يحب الجمال " ويذكر: " أنه من كمال التوحيد محبة الجمال والسعي إلي إدراكه، فالحاجات الجمالية أساسية، وإدراكها في الأعمال والأخلاق والفنون مطلب توحيدي مرتبط بالعقيدة "[2].

وهو هنا يبدأ من التوحيد كمنطلق أساسي لحب الجمال في العمل والخلق والفن، وكم سيحدث من تغير جمالي جذري في الحياة عندما يصبح التوحيد **لله** أساس جمال الأعمال والأخلاق والفنون.

ويجعل عبد الفتاح رواس في إدراك الجمال وتذوقه وحبه " لذة " وجدانية يطلق عليها مسميات كثيرة فيقول: " في محبة الجميل لذة، وهي أمر وجداني لها مسميات مختلفة كالبهجة والسرور وطيب النفس وقرة العين والنعيم والسلام... ويدرج مفهوم اللذة عند ابن قيم الجوزية في كتابه روضة المحبين فيذكر (أن اللذة تنشأ عن إدراك الملائم، والألم ينشأ عن إدراك المنافي) ومنتهي اللذة نعيم الآخرة **[والآخرة خير وأبقي]** سورة الأعلي: الآية ١٧، **[وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين]**، ومنتهي نعيم الآخرة رؤية وجه **الله** : **[وجوه يومئذ ناضرة إلي ربها ناظرة]** سورة القيامة: الآية ٢٢، ٢٣، والسبيل إلي إدراك هذه اللذة غير المتناهية هو التوحيد، ومنتهي الألم هو شقاء الآخرة، ومنتهي هذا الشقاء هو الخلود فيه واحتجاب المعرفة، والسبيل المسبب لهذا الألم هو الشرك: **[إن الله لا يغفر أن يشرك به ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء]** سورة النساء: الآية ٤٨[2].

(١، ٢) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٨.

(٣) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٨.

وهذا الكاتب يجعل أقصي درجات إدراك الجمال وتذوقه تبدأ من التوحيد كبداية الطرق لإدراك الجمال المحسوس الملموس وإدراك الجمال الأعلي الكلي، أما الشرك فهو طريق الشقاء واحتجاب الجمال والحرمان منه في الدنيا والآخرة.

٣ – منطلق الوحدة:

[ما تري في خلق الرحمن من تفاوت] سورة الملك: الآية ٣، الوحدة في نظام الخلق هي تمام الجمال في المخلوقات، وبرهان صدورها عن الواحد في كل المتعددات، وحدة في الكثرة، وأسس الجمال في هذا النظام تقوم علي التوازن والتجاذب والتناسب والانسجام والروح، فالوحدة نظام كلي مشترك ينظم العلاقات في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، في علاقة جذب تجمع الأطراف إلي المركز "[1].

يؤكد عبد الفتاح رواس أن الوحدة هي أهم عامل من عوامل الجمال في الكون، وسبب هذه الوحدة رغم تنوع المخلوقات هو صدروها عن الواحد.والوحدة بمثابة نظام عام ينسق العلاقات فيما بين جميع عناصر الكون.

" الوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كل الموجودات ووحدة النظام الكوني نفسها هي فيض الواحد الأحد الكلي الجمال **[الذي أحسن كل شيء خلقه]** سورة السجدة: الآية ٧، وقد اختص الإنسان وحده بوعي جمالي يجعله موضوعاً وذاتاً، كموضوع جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادرة علي تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم "[2] .

ويتناول عبد الفتاح رواس العلاقة بين الشكل والمضمون أو المادة والشكل التي طالما تطرق إليها فلاسفة الجمال، ويري أن العلاقة بين المضمون والصورة، والشكل والمحتوي في الفكر الإسلامي هي علاقة (وحدة) وتكامل وذلك عكس الثنائية الحادثة الآن بين الشكل والمضمون في الفلسفة الحديثة، فيقول: " إن ثنائية

---

(١) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٢٨ – ٢٩.

(٢) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ص ٣٠ – ٣٢.

الشـــكل والمضـــمون خارجـــة عن منطق الفكر الإسلامي كفكر توحيدي والعلاقة بين المادة والشكل هي علاقة وحدة "(1).

٣ – منطلق الحركة :

يـــري عـــبد الفـــتاح رواس أن الحركة من العوامل الهامة في تكامل الجمال ويعتـــبرها جـــزءًا من الجمال نفسه، فالزهرة جميلة في حركة نموها والنهر جميل في حـــركة سريانه، وسر جمـــال الكواكب في جريانها، وحركة الضوء من الشهب فيقول: " هذه الحركة هي مصدر المتعة الجمالية لأنها تختزن الوعد بالحياة، وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالاتها ووظيفتها في نسق الحياة [**إن الذيـن آمـنوا وعملوا الصالحات لهم جنات تجري من تحتها الأنهار**] ســـورة البروج: الآية ١١، والمتابع لمواطن الحركة فـــي القـــرآن يجـــد فـــناً خالصـــاً في إظهار جماليات هذه الحركة وتناغمها ودلالاتها ووظائفهـــا حتي لكأنك تسمع حركة عسعسة الليل وحركة تنفس الصبح وصوت جريان الأنهار "(2).

ويصـــف عبد الفتاح رواس أنواعًا كثيرة جدًا من الحركة من خلال الكون كله المغمـــور بالحركة الظاهرة والباطنة، المرئية واللامرئية، المحسوسة والمعقولة، المادية والنفســـية، الصـــوتية والضـــوئية، أو في مدي التقاط الحواس الأخرى، وما تحتها وما فوقها.

ويـــتطرق إلـــي الـــلغة عند الحيوان والطيور وكيف أن هذه اللغة هي حركة جماليـــة ودلالية ويستشهد بالآية ١٨ ،١٩ سورة النمل: [**حتي إذا أتوا علي واد النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون فتبسم ضاحكا من قولها وقال رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلي والدي وأن أعمل صالحاً ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين**].

(١، ٢) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ص ٣٠ – ٣٢.

ويجعــل الحركة إضافة أساسية لجمال الموضوع في الفن فمهما بلغ الفن من الإبــداع فإنه لا يوازي الموضوع الأصلي وذلك لأن الفن خال من جمال الحركة الحية والحركة هي رمز الحياة الكونية المتجددة، واستمرارها.

يقــول: " إن الفــنان يــدرك القيمة الجمالية للحركة فهو يحاول في لوحته أو منحوتــته أن يضفي عليها حركة انتقائية توحي بالحياة لكنها تبقي حركة جمالية جزئية ثابتة تفتقر إلي أهم شرط وهو الحياة وذلك من اختصاص الخالق وحده تعالي "[1].

وربمــا يشبه رأي عبد الفتاح رواس قلعة جي في الحركة كمنطلق جمالي مع رأي أحمــد حســن الــزيات الذي قال: " إن روعة الجمال في الطبيعة يأتي من ناحية الحرية بها، وحرية الطبيعة هي قانونها العام. فشلالات النيل أجل منظرًا في العين من الــنوافير المنظمة لأن الجمال المطلق يملأ خيالك بالتأمل الحالم وذهنك بالتفكير الرفيع وشعورك بالطرب الباسط "[2].

كذلــك يتشــابه مع رأى عباس محمود العقاد الذي يقول: " إن جوهر الجمال يتــبع حــرية الوظيفــة وحــركة الحياة في الجسم والنهر والشجر، والجامع بين أنواع الجمــال هو حرية الحركة "[3] ويقول عبد الفتاح رواس: " من هذه الحركة الحية الكلية في الموضوعات تتولد حركات **متعددة تكاملها** هو الجمال التام للموضوع وهي حركة الفكــر وحــركة المــادة وحركة الفعل، وهي حركات مولدة أيضا، فحركة الفكر مولدة لــلجمال النفسي، وحركة المادة مولدة للجمال الظاهري، وحركة الجمال مولدة للجمال المنتج "[4].

مفاهيم الجمال الإسلامي عند علي شلق :

يقــول عــلي شــلق عــن الجمــال : " انه موضوع وجودي بمعني أنه من موضــوعات الحيــاة في مختلف مراحلها، بالنسبة إلي الأفراد، والجماعات، والطبيعة و**الله**. وأن الجمال ذو شكل دائري، فلكي بمعني جوهريته التي هي من صميم الزمان

(١) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٣٤.

(٢) أحمد حسن الزيات: وحي الرسالة، المجلد الأول، ص ١١.

(٣) عباس محمود العقاد: مراجعات في الفنون والآداب، القاهرة، المكتبة العصرية، بدون تاريــخ، ص ٦٥.

(٤) عبد الفتاح رواس: المرجع السابق، ص ٣٤.

والمكـــان، ومقصـــد مـــن مقاصـــد الخالق في خلقه، وما من قيمة للخير، أو الحق إلا وتوصـــف بالجمال، وتهدف إليه وتنبع من بحره، وسحابه، وخزائن أرضه وأفلاكه في انســـيابها وتناغمها إلي غايتها، ومن هنا ربط أفلاطون الجمال الجزئي بالجمال الكلي، جاعلاً مصدر الجمال، مصدراً لكل وجود "[1].

حيث يؤكد أن معني الجمال هدف من أهداف خلق **الله** سبحانه وتعالي للكون ويشـــير إلـــي أن هـــذا الجمـــال ينبع من خلق البحار والسحاب والأرض والأفلاك في حركـــتها المتـــناغمة المـــتوافقة المنظمة الدقيقة، وجمال جلالها الذي يعجز البشر عن الإتيـــان بمـــثله أو بأقل القليل منه (جناح بعوضة) أو (ذبابة)، كل هذه المحسوسات دلالات جمالية علي خالقها (**الله**) المتعالي ذي الجلال.

كما توصل الكاتب أيضا إلي أن الجمال قيمة جوهرية،وجوهريته بمعنى كليته فهو معني عام شامل متسع ، كما أن الجمال صفة مصاحبة للقيم عامة فهو يؤكد أن ما من قيمة للخير أو الحق إلا وتوصف بالجمال، فالجمال عامل مشترك في جميع القيم.

وعندما يذكر علي شلق أن الجمال في بعض مظاهر الكون كالبحار والسحاب والأفـــلاك فـــي انســـيابها وتناغمها إلي غاياتها، فهي رؤية إدراكية دقيقة جداً،فالبحار تنســـاب فعلاً والسحاب والأفلاك تتحرك في انسيابية وتناغم وهدوء،فلم يحدث أن تغير شـــكل السحاب بطريقة مفاجئة ولكن بتدرج،كذلك البحار والأفلاك، وتتأكد دقة الرؤية الجماليـــة لدي علي شلق وتتحدد في لفظة (في انسيابها وتناغمها إلي غاياتها) فهو قد أشـــار أيضـــاً إلي سمة الجمال في تحقيق الغاية والهدف أي أداء الوظيفة المنوطة بكل مخـــلوق فـــي الكون. ووسيلة ذلك الدقة المتناهية والنظام المحكم الذي أوجده **الله** في مخـــلوقاته لأداء وظائفها وهو أحد مصادر الجمال في الكون. [**لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون**] ســـورة يس: الآية (٤٠) جمال النظام والانتظام ودقتهما وكلمة يسبحون تؤكد الانسياب والتناغم.

والكـــاتب يـــربط جمال المخلوقات في الكون بجمال منشئها مع الفارق المتسع بيـــن الجـــزئي والكلي، وهو يستشهد برأي أفلاطون الذي ربط الجمال الجزئي بالجمال

---

(١) علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، لبنان، دار المدي للطباعة والنشر ، الطبعة الأولي ١٩٨٥ ص٢١.

الكـــلي، ويبدو أنه يتفق مع أفلاطون لأنه بحث في الصلة بين الموجودات وخالقها الذي هو مصدر الجمال الأول، والفقرة التالية تؤكد تلك الرؤية.

ولعلي شلق تفسير جميل لحديث الرسول صلي **الله** عليه وسلم: (**الله** جميل يحـــب الجمال) فيقول: " **الله** جميل، جمع جمعاً شمولياً أشياء الأكوان تحت ظله لأنه جـــامع المحاسن كلها فهو مصدر كل جمال وحسن ومثله الأعلي، يحب الجمال في كل شـــيء، وأن يهـــدف الكائن الحي العاقل إلي صنع الجمال، والمكوث فيه والتعبير عنه، وتأملـــه وتذكـــره، لأن كل شيء تم في حضارة الإنسان هو نتاج العقل، والعقل هادف إلـــي الأجمـــل والأكمـــل، وكـــل شـــيء في الأكوان متلائم مع الآخر من الغياب إلي الحضور، ومن الأرض إلي مدار الكواكب وتناغم ذلك كله فيض جمال "[1].

ويعـــود علي شلق ليربط الجمال بالفن، ويجعل الجمال هدف الفن، ومن خلاله يجعـــل الـــتوحيد هـــدف الفـــن الأخير فيقول: " إن الفنون التي تهدف إلي التعبير عن الجمـــال، إنمـــا تجمع البعيد والمتعدد في عمل واحد، فكأن الفنون عامل توحيد، وكأن الأحديـــة هدفهـــا الأخيـــر ، لأنها صدرت مع كل الموجودات عن الواحد، وهي تسعي مشـــوقة لتصير إليه ومقدار ما تعبر الفنون عن التوحيد بمقدار ما تكون قريبة من قمة الجمال **الله** هذا معني قول الرسول صلي **الله** عليه وسلم ذاك هو الجمال أي الفزعي وأن **الله** جميل يحب الجمال "[2].

مفاهيم الجمال عند سمير الصايغ :

يحـــدد سمير الصايغ مفهومه في الجمال في الفن الإسلامي في عناوين فصول كـــتابه الضـــخم القيّـــم الـــذي يقـــع في ٤١٥ صفحـــة من القطع الكبـــير عن (الفن الإسلامي)[3] قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، فهو لم يضع مفهوماً محدداً عـــن الجمال الإسلامي كما لم يحدد تعريفاً خاصاً به وإن كان القارئ لكتابه يجد مفهوم الجمـــال الإسلامي متحققاً ومتواجداً في كل فصل من فصول الكتاب بل في كل صفحة وعـــند تناوله الموضوعات التي عبر عنها الفن الإسلامي سواء الطبيعية أو المجردة أو

(١،٢) علي شلق : مرجع سابق ص ٢٢.

(٣) سمير الصايغ: الفن الإسلامى، مرجع سابق.

الوظيفيـــة فقــد ضمنها مفهومه عن الجمال. فتناول في الفصل الأول بعنوان (الواحد المــتعدد التجــليات) الــتوحيد كأساس جمالي لابد أن يرافق أي باحث في فلسفة الفن الإســـلامي وفي الفصل الثاني بعنوان (الشهادة علي المطلق) تناول غياب الموضوع والزمان والمكان والإنسان، كما تناول ثنائية الغيب والوجود وغياب الموضوع في الفن الإســـلامي كمــبدأ جمـــالي، وفي الفصل الثالث بعنوان (فن التوحيد لا فن التجريد) يتــناول مفهــوم الــتجريد كمظهر جمالي عن التوحيد كعقيدة ويأتي التجريد الإسلامي كمظهر جمالي مرئي معبراً عن اللامرئي الباطن، وفي الفصل السابع بعنوان (السمات الموحــدة " الإتقــان " يتــناول موضوع الإتقان والجمال فتناول الجمال الإسلامي من منظور الفلسفة الإسلامية التي جعلت الإتقان مرادفاً للجمال، أو علي حد تعبيره (شاهد أول لــلجمال) ويســتند إلي المنطق الجمالي للغزالي الذي قال: " بأن كل شيء فجماله وحســنه فــي أن يحضر كماله اللائق به والممكن له فإذا كانت جميع كمالاته حاضرة فهــو فــي غاية الجمال فالخط الحسن هو ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها... "(١)، كما تناول الصايغ مفهوم الجمال في المــادة الخــام في الفن الإسلامي وقال: " المادة كجمال وحضورها الفني هي جزء لا يــتجزأ مــن ســعي الفنان إلي الكمال، وسعيه إلي المطلق، وكيف أن المادة الخام هي شهادة كبرى علي الحق الواحد أصل كل شيء وهدف كل شيء "(٢).

كمــا يتــناول فــي الفصــل الثامن وظيفة الفن بين الجمالية الغربية والجمالية الإســلامية ويــبدأ مــن هذه المقارنة بأن: " المضمون والموضوع والصراع والفردية والذاتيـــة الـــتى هـــي منطلقات فلسفة الجمال الغربي علي حد تعبير هيجل، تتحول في الجماليـــة الإسلامية إلي مطلقات بمعني مضمون مطلق يقود إلي التوحيد، وأن المطلق بحســب الفلسفة الإسلامية هو الواحد فالمضمون المطلق مضمون واحد بالضرورة ذلك لأن المطلق الحقيقي والوحيد هو **الله** وحده، هو الحق وحده "(٣).

---

(١) الغزالي: إحياء علوم الدين ، مرجع سابق، ص٣١٦.

(٢) سمير الصايغ: المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٣) سمير الصايغ: المرجع السابق، ص ص ٢٦٥ – ٢٦٦.

وهكـــذا نـــلحظ أن سمير الصايغ لم يقدم تعريف قائم بذاته للجمال في الفن من خـــلال الفـــن الإســـلامي، ولكنه تناول الجمال من خلال التوحيد، كما تناوله من خلال المـــادة كجمـــال فـــي الفـــن الإسلامي وكشاهد علي الجمال، أيضا من خلال المقابلة والـــتعارض مـــع أســـس الجمال في الفن الغربي التي تنعكس في المضمون والصراع والفردية والذاتية) والتي يقابلها فى الفن الإسلامي (المضمون المطلق).

وفـــي النهاية فإن خطوة البحث والتنقيب عن الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال الإســـلامي مـــن أهم الخطوات اللازمة والأساسية التي تساعد في فهم وتفسير أصول الجمـــال في الفنون الإسلامية وفلسفتها ومضامينها الكبري التي ظلت دائما كامنة خلف أشـــكالها الفنية المباشرة، وتصبح هذه المادة التاريخية الثرية لمفاهيم الجمال هي بمثابة مفتاح الشـــفرة لفـــك الـــرموز الجمالية والفنية التي أخضعها أغلب المستشرقون إلي فلسفاتهم وأصولها اليونانية غاضين الطرف عن أصولها الحقيقية.

وفـــي الحقيقة إن كتابات السلف هي من أهم المواد الخام والوسائط التي يجب أن ترافقـــنا وســـط الموجات العارمة للحداثة والمعاصرة التي أغرقتنا، وحتي لا تصبح الحداثة نبتة بلا جذور يسهل اقتلاعها، أو نبات متسلق علي سيقان الآخرين.

وأعـــلن في هذه الأطروحة المتواضعة إن الأمر لجلل وإنه ليس اهتماما بتراث معين بقدر ما هو أمانة علمية ثقافية وواجب حضاري لإنصاف فن جميل وجليل في آن واحد جميل بكل ما توحي به كلمة جمال من رقة وعذوبة، وما يوحي به الجلال من قوة وشموخ وعظمة وإبهار، ذلك الفن الصارخ بصمت المتحـــدث بلا صوت لما حدث له مـــن تجـــريد من روحه السارية بداخله. ومن خلال أفكار العلماء المسلمين وتعريفاتهم لمفـــاهيم الجمـــال السابقة أشعر أن النظرية الجمالية الإسلامية في احتياج شديد لتجذير الـــتراث فـــي الأرض المعاصرة وتطويره ونموه داخل سياقه الذاتي؛ وعدم الوعي بذلك يجعـــل النهضـــة الفنية تولد في مهدها أو ترتدي ثياباً مغتربة عن أصولها، فمن الأمانة الحضـــارية إيقـــاظ الوعـــي بتلك الحقيقة ويصبح ذلك بمثابة استنشاق العمق الروحي المفتقد وإحيائه من جديد في طور المعاصرة.

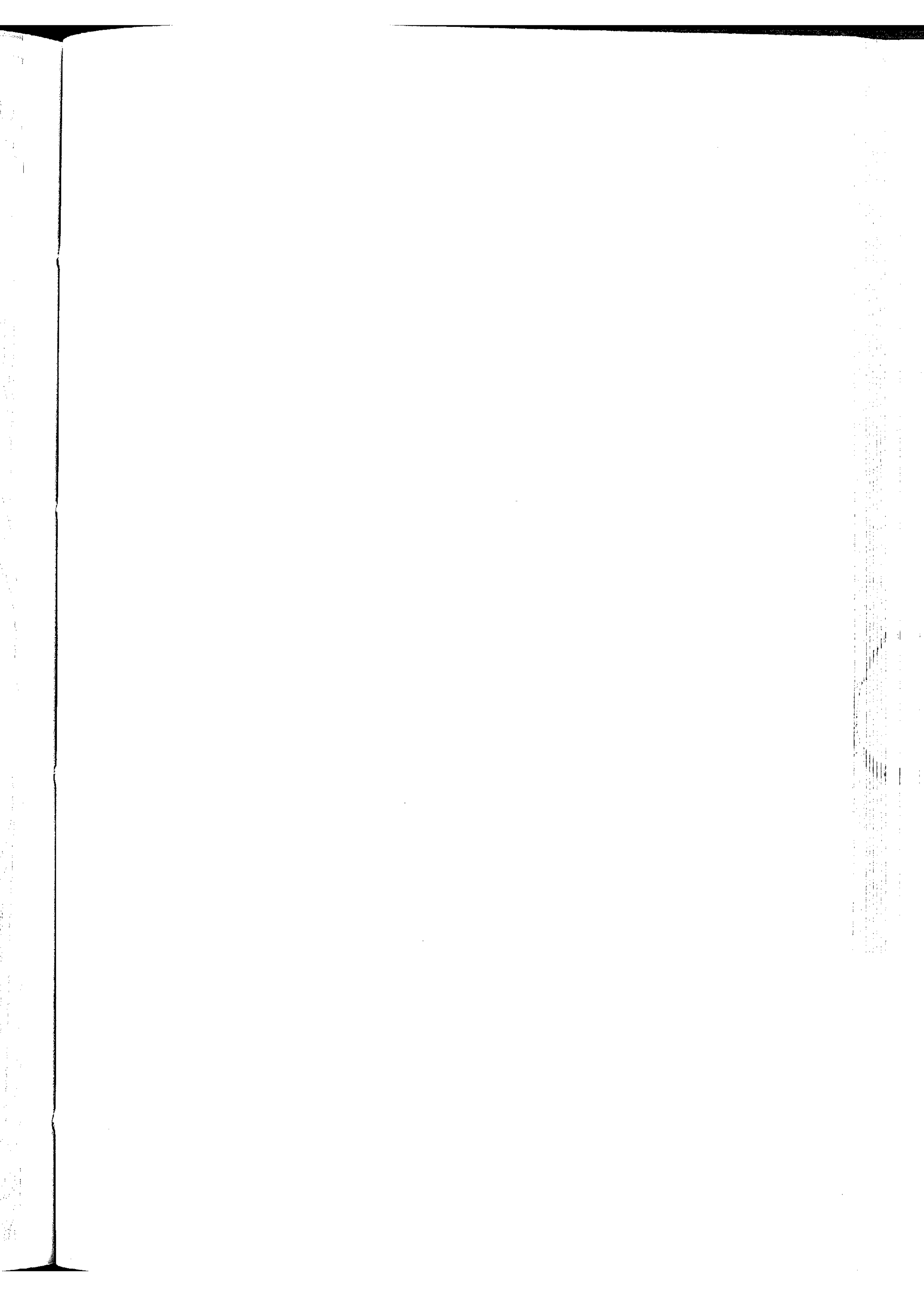
الفصل الخامس

الإطار العملى

الاستلهام المعاصر للأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى من خلال تحليل أعمال الفنانين المصريين والعرب المعاصرين

دع الدور واطلب فسيم البرارى   وانظر إلى صفحات الجمال
على حافة الماء دون مـــــلال   تأمل ترقـرق ماء زلال
وحدق على نرجس ذى دلال   بنيات نيسان ذات اختيال
وقبـل عيونـا لها كاللالى   دع الدور واطلب فسيم البرارى
وانظر إلى صفحات الجمال

محمد إقبال
مفكر وفيلسوف
وشاعر هندى مسلم



محتويات الفصل الخامس :

تحليل أعمال الفنانين المعاصرين من خلال استلهام الفنون الإسلامية :

١ – الخزاف المصرى عبد الغنى الشال.

٢ – الفنان المصرى عبد الرحمن النشار.

٣ – الفنان المصرى محمود عبد العاطى.

٤ – الفنان المصرى حسن غنيم.

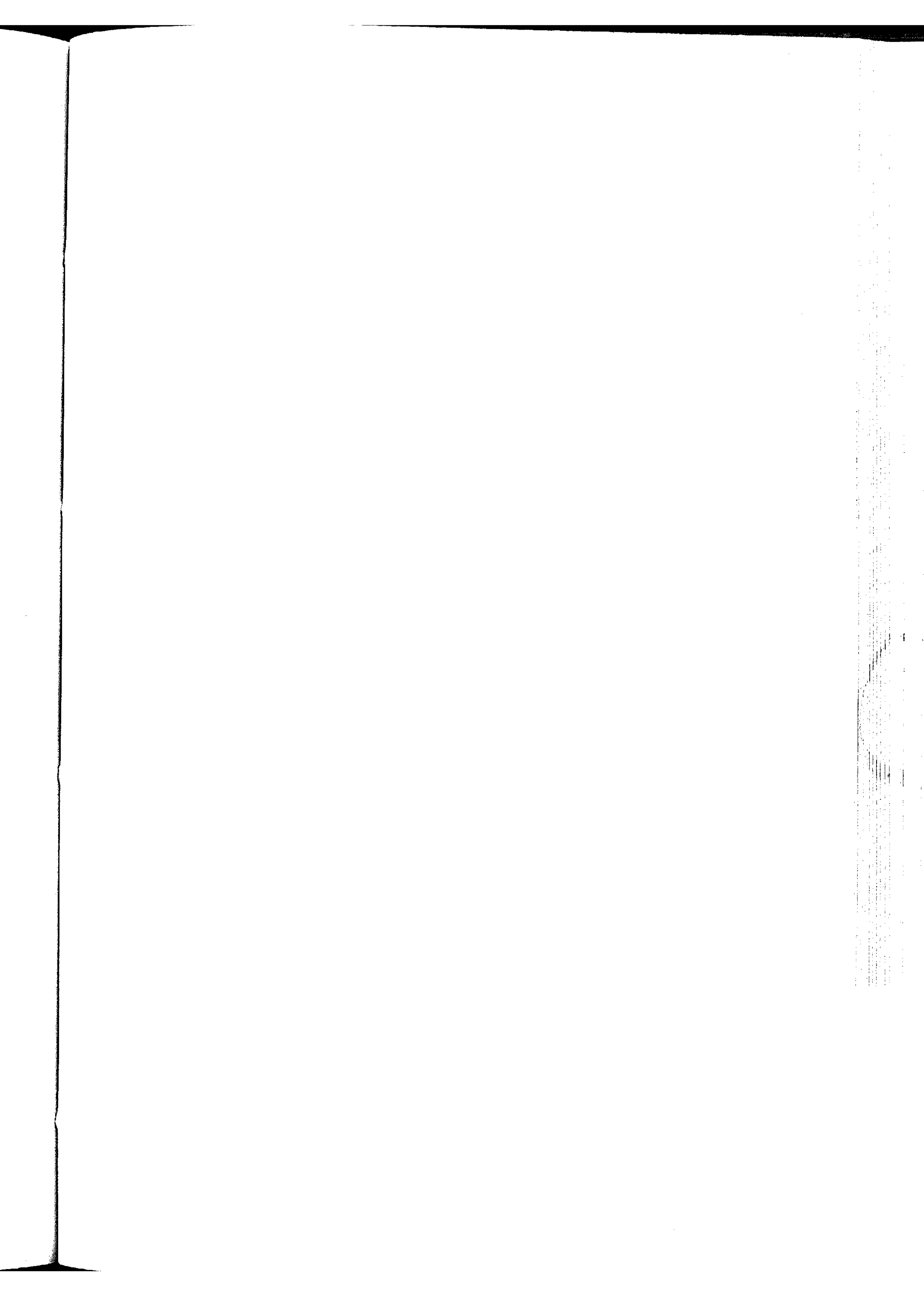
٥ – الفنان الفلسطينى جمال بدران.

٦ – الخزاف الفلسطينى محمود طه.

٧ – الفنان العراقى شاكر حسن آل سعيد.

٨ – الفنان السورى منير الشعرانى.

٩ – الفنانة الأردنية وجدان على بن نايف.



الإطار العملى

الاستلهام المعاصر للأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى

من خلال تحليل أعمال مجموعة من الفنانين المصريين والعرب المعاصرين

مقدمة :

يتضمن الإطار العملى تناول أعمال فنية معاصرة لمجموعة من الفنانين المعاصرين الذين استلهموا فى أعمالهم الفنون الإسلامية كشكل جمالى ومضمون فكرى معاً فى وحدة واحدة،مستلهمين فى ذلك الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى كفن تراثى ومستقبلى معاً ، فن حضارى هو وليد حضارة عالمية امتدت من الصين شرقاً إلى الأندلس وأطراف أوروبا غرباً، فاستحق بذلك أن يكون فناً عالمياً.

وما بين صيحات الأصالة والمعاصرة، والحداثة وما بعد الحداثة، والعولمة فى الفن كان هناك فنانون ينقبون ويفتشون عن معانى الأصالة والمعاصرة،ولكن ليس من خلال اللهاث المحموم نحو الغرب وتقليد فنون مستعارة تعكس معانى احتضار فنى وروحى لحضارة لا تعبر عن مضامين أو قيم جمالية أو فلسفية تمت لنا كشرق حضارى عريق بصلة.

كان هناك فنانون فى حالة بحث جمالى دائب عن مضامين وأصول فلسفية ترتبط بالعقيدة وتستمد جمالياتها منها وتعبر عنها من خلال تقنيات ومجالات معاصرة متجددة ومتنوعة تتبعت المنهج الجمالى الإسلامى فى محاولة لاستخلاص محدداته الدينية،سواء بالكتابة لآيات من القرآن فى صياغة جمالية مباشرة أو باستخدام أقصى درجات التجريد الفنى للتعبير عن مضامين عقيدية أيضاً كاللانهائية كسمة من سمات الحق الثابت، أو المركزية كسمة جمالية للتعبير عن صدور الموجودات العديدة عن الواحد.

وقد استطاع كل فنان استثمار معطيات الفكر الإسلامى واستلهامها فى إثبات وجهة نظره الإبداعية، واستلهامها أيضاً كمحاور إبداعية بالغة الخصوبة والتنوع، وترى الباحثة أن كل فنان قد نجح فى بلورة رؤية خاصة به تحمل فرادة ووحدة كما نجح كل

فنان أيضاً فى استيعاب الفن الإسلامى كتراث وجعله منطلقاً إلى انطباعات جمالية إبداعية معاصرة.

ويظهـــر ذلك جلياً من خلال انتقاء مجموعة من الفنانين المصريين والعرب الذين جعلوا الفنون الإسلامية أصلاً جمالياً ومنطلقاً للاستلهام والإبداع فى أعمالهم.

ومن الفنانين المصريين قد تم اختيار :

١ – الفنان الخزاف/ عبد الغنى الشال.
٢ – الفنان المصور/ عبد الرحمن النشار.
٣ – الفنان / محمود عبد العاطى.
٤ – الفنان/ حسن غليم.

ومن الفنانين العرب قد تم اختيار :

١ – الفنان/ جمال بدران.
٢ – الفنان الخزاف/ محمود طه.
٣ – الفنان/ شاكر حسن آل سعيد.
٤ – الخطاط / منير الشعرانى.
٥ – الفنانة الأميرة/ وجدان على بن نايف.

الأسس التى تم بناء عليها اختيار مجموعة الفنانين :

وقـــد روعى فى الاختيار أن يكون الفنان قد أسهم فى الحركة الفنية التشكيلية منذ زمـــن بعيـــد فـــلا تكون أعماله مجرد استلهام عابر، كما روعى أيضاً أن تتنوع مجالات الاختيار ما بين تصوير وخزف وحفر وتصوير جدارى ورسم وتصميم.

كمـــا روعى أيضاً أن يكون الأساس الفكرى الإسلامى هو الإطار الفلسفى المكون لمضمون الأعمال الفنية للفنانين المختارين.

الفنان المصرى الخزاف/ عبد الغنى الشال

- دبلوم كلية الفنون التطبيقية نظام حديث ، ١٩٣٦.
- دبلوم كلية الفنون بلندن / ١٩٤٩.
- شهادة تاريخ الفنون بجامعة لندن، ١٩٩٥.
- دبلوم كلية سنترال للفن بلندن ، ١٩٥٠.
- تخصص دقيق خزف وتخصص عام تاريخ الفن والتربية الفنية.
- مشارك فى الحركة الفنية فى مصر منذ عام ١٩٦٩ ويشارك فى البيناليات والمعارض العالمية.
- قدم ١٢ مؤلفاً ومترجماً فى الفنون والتربية والتذوق الفنى.
- حصل على وسام الجمهورية عام ١٩٧٧.
- اسمه ضمن الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة – وزارة الإعلام ١٩٩٢.
- كرمته كلية التربية الفنية بترشيحه لجائزة الدولة التقديرية فى الفنون – ديسمبر ١٩٩٩.
- رشحته جامعة حلوان للجائزة الوطنية للتربية والعلوم والثقافة باليونسكو – ١٩٩٩.
- يعمل حاليا أستاذ غير متفرغ بكلية التربية الفنية.

يقول الفنان عبد الغنى الشال :

يُثار بين الحين والحين قضية الاستلهام الفنى أو " الاقتباس الفنى " خصوصاً بين الأدباء والكتاب والفلاسفة والفنانين وغيرهم ، كما أثيرت أيضاً فى مناهج التعليم وفى الدراسات الأكاديمية المتعددة.

والاستلهام الفنى ذو حدَّين إما أن يكون إيجابياً أو سلبياً فالإيجابية أن يبحث المستلهم ويتأمل ويتذوق ما فى الفن الإسلامى من قيم وعلاقات وجماليات ورموز ثم يهضمها هضماً جيداً ثم يقتبس ما يشاء فى صياغات فنية جديدة. وأما السلبية فهى مجرد النقل الآلى الرتيب فى عمل جديد دون إبداع وابتكار ويقع فى هذا المجال فنانون كثيرون.

وهنا أشير إلى بعض المقولات الهامة فى هذا الشأن:

- ذكر الفيلسوف زكى نجيب محمود فى إحدى أحاديثه عندما تناول قضية التراث قولته المشهورة ومعناها أن التراث ليس مجرد هيكل نبنيه ونقيمه لنستظل بظلاله ونجلس تحته مسالمين مستريحين ولكنه لابد أن يسرى فى الشرايين بعد أن يُهضم لبنائه من جديد فى قالب إبداعى مُثير.
- وأشير كذلك إلى مقولة أخرى ذكرها الفيلسوف والمؤرخ الفرنسى المشهور "روجيه جارودى " عندما زار مصر بدعوة من جريدة الأهرام المصرية فى

منتصف الستينيات من القرن العشرين لإلقاء بعض المحاضرات فى مبنى جامعة الـدول العربية بالقاهرة. وضمن ما قاله فى بعض محاضراته عن الفن الإسلامى مـا يـلى: إن الذين يدَّعون أن الفن الإسلامى فن زخرفى إنما يتجاوزون الحدود وهـم فى خطـأ كبير، لأن الفن الإسلامى فن تعبيرى له شخصية متميزة تحوى الـروحية والماديـة عـلى السـواء، حيث لا يَعرف ولا يَفهم مدلولاته ومراميه ورمـوزه مـن لا يعـرف الفلسـفة الكلية الشاملة للإسلام، ومن العجب أن هذا الفيلسـوف ذكـر ذلـك قبل أن يعلن عن إسلامه بعد ذلك بحوالى أكثر من عشر سنوات.

- وهـناك مقولة أخرى ذكرتها أستاذة مستشرقة فرنسية " إيفا دى فينوى " الأستاذة بالسـوربون عـندما دعـتها قيـادات الأزهر الشريف لتلقى بعض المحاضرات خصوصـاً بعـد أن أعلـنت اعتـناقها للدين الإسلامى لما فيه من حِكم وفضائل وأسـلوب حياة، كما زارت مركز أصدقاء الفن والحياة بالمرج الذى يمثله الأستاذ والمـربى والفـنان الكبير حامد سعيد، فقالت فيما قالت فى أحاديثها المتكررة إن الفـن الإسلامى ملىء بالرمز والروحانية والتعبير المُتسامى بالإنسان نحو الواحد وضـربت الأمـثال التوضـيحية لذلك فى هيئة وشكل المئذنة فى المساجد، التى تـرتفع إلى السـماء للوصـول إلى الصـفاء والنقاء الكونى ومعها تسابيح الناس والبشـر وكل الكائنات وكذلك الدعوات والتضرعات من المعوذين وكلها أمور قد تغيب عن بعض كتاب الغرب.
- ومقولـة أخـرى لمؤلف ضمن المؤلفين الذين هاموا بفنون الإسلام وهو " م.س. ديماند " فى كتابه القيم " الفن الإسلامى " ومدى الاقتباس والاستفادة وقال إن فكرة الاقتـباس عـند الفـنان المسـلم فى إنتاجاته الفنية المتعددة والتى اعتبرها بعض المؤرخين إحدى نقائص الفن الإسلامى هى على العكس إحدى الظواهر الصحية، لأن الفنان المسلم المتجول فى الصحراء بحكم عروبته الأولى قد تربَّت عنده قدرة التكيف مع كل الكائنات والتكيف ظاهرة صحية عند الفنان المبدع.
- ولا يفوتـنا أن نذكر العلامة العربى الكبير " عفيف البهنسى " عندما تعرض للفن الإسـلامى فى رمـزياته المـتعددة من النجميات والمثلثات والمربعات والدوائر

وغيـــرها الـــتى كثيراً ما ظهرت فى وحدات الفن الإسلامى وتصميماته المتنوعة وتعـــرض إلى محـــاولات لتفسير مثل هذه الرموز وذكر أن الفن الإسلامى عندما يُوصـــف بأنـــه فن تجريدى فيكون بذلك عنده القدرة الإبداعية عن الفن التشبيهى المعروف.

وكـــل مـــا قيل يُشير إلى أن الفنون الإسلامية بها من المعايير والقيم والجماليات والتقـــنيات وغيـــرها مـــا يُعدُّ كنزاً غنياً أمام الفنان للاقتباس الإيجابى من جوهر هذا الفن العظيم وخفايا رموزه.

وإذا تَمعَّـــنا فى الـــتاريخ نجد أن ظاهرة الاقتباس والاستلهام ظاهرة تاريخية بين الحضـــارات الفـــنية فمـــثلاً الحضارة الآشورية والكلدانية والبابلية اقتبست وحدة motif "زهـــرة الـــلوتس " المصـــرية بجمالها وبساطة تشكيلها إلى زهرة فى فنونهم ولكنها معقدة الـــتركيب والبـــناء ولكـــن اقتبس الفنان جوهر الشكل – وكذلك العمود اليونانى " الدورى Dorik " اقتبسه المعماريون اليونانيون الأوائل من العمود الموجود فى معبد الدير البحرى للمـــلكة حتشبســـوت المصرية حتى أن المؤرخين عندما اكتشفوا المعبد لَقبُّوا هذا العمود " بـــالدوريك الأول ". حـــتى فى العصـــور الوســـطى استلهم الفنانون فى أوروبا العقود المدبـــبة المعماريـــة من الفن الإسلامى فى عمائرهم وكاتدرائياتهم وكنائسهم لما فى العقد المُدبَّـــب مـــن رمزيات تحمل قوى للبناء، ثم اقتبسوا أيضاً عن الفن الإسلامى فن الزجاج المعشـــق بالجص ولكنهم غيروا الجص بالرصاص نظرا لظروف البيئة الأوروبية الكثيرة الأمطـــار. حـــتى فى الفـــن الإسلامى نفسه جاءت هيئة المئذنة بشخصيتها المتميزة نتيجة رؤيـــة الفـــنان المسلم لأبراج الكنائس المسيحية والمنارات ولكنهم أبدعوا فى الهيئة إبداعاً إيجابيـــاً جديـــداً يوضـــح فـــن الاســـتلهام. وفى عصر النهضة الأوروبية نجد كثيراً من الاقتباســـات مـــن فن لفن آخر وأمامنا عبقرى عصر النهضة " لورناردو دافنشى " حينما اســـتهوته التصميمات الهندسية الإسلامية فاعتمد عليها فى كثير من أعماله الفنية لما تحويه من قيم تشكيلية سواء أكانت فى الأشكال أو الأرضيات أو البناء نفسه التركيبى.

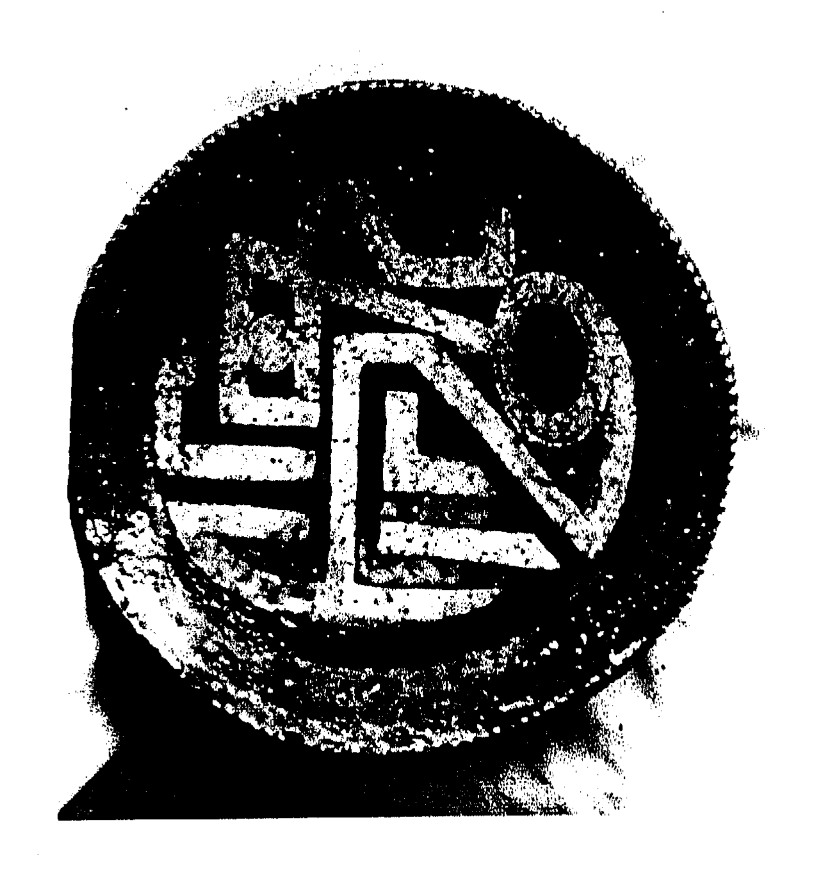
وفى العصـــر الحديـــث نجـــد سمة الاقتباس موجودة أيضاً بين الفنانين فمثلا نجد "بيكاســـو" عـــبقرى القـــرن العشرين اقتبس كثيراً من الفنون الزنجية خصوصاً فى مرحلة

الـــتكعيب والـــتجريد ونجـــد " بول كلى" وقد استلهم الخط العربى وما فيه من قيم تشكيلية واتزانات وإيقاعات .

وحســناً لجــأت الباحثة إلى بعض الفنانين العرب وعرض بعض أقوالهم وصور لأعمالهم التى توضح مدى عملية الاستلهام والاقتباس الجيد والإيجابى الصحيح.

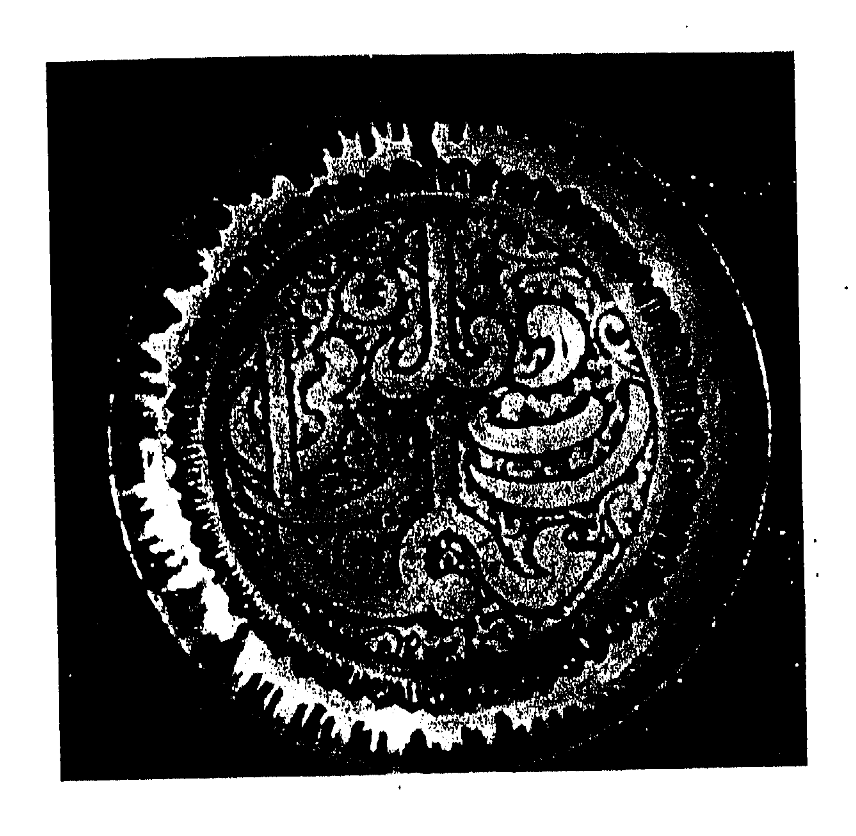
وقــد اســتهوتنى الفــنون البدائية بكل تنوعاتها وأنماطها واقتبست قيمها الفنية فى بعض أعمالى الخزفية كذلك استهوتنى الفنون المصرية القديمة خصوصاً فى حضارتها ما قبل الأسرات وفى خزفياتها خصوصاً ما كان منها مصقولاً، وأنتجت بعض أعمالى نتيجة ذلــك الاقتــباس الإيجــابى المعاصر ، كذلك استهوتنى الفنون الإسلامية وما فيها من قيم رمــزية وتعــبيرية وتقــنية فظهرت بذلك استلهامات مدروسة فى بعض أعمالى أيضاً فى حــوار وشــكل ومضمون جديد ، كذلك استهوانى الفخار الشعبى الفطرى ببساطة رموزه فقمــت بعملية الاقتباس الواعى فى عدة أعمال خزفية عرضتها فى المجلس الأعلى للثقافة أثناء تكريم المجلس لى فى العام الماضى.

فالاستلهام لا غبار عليه عند الفنان الواعى.



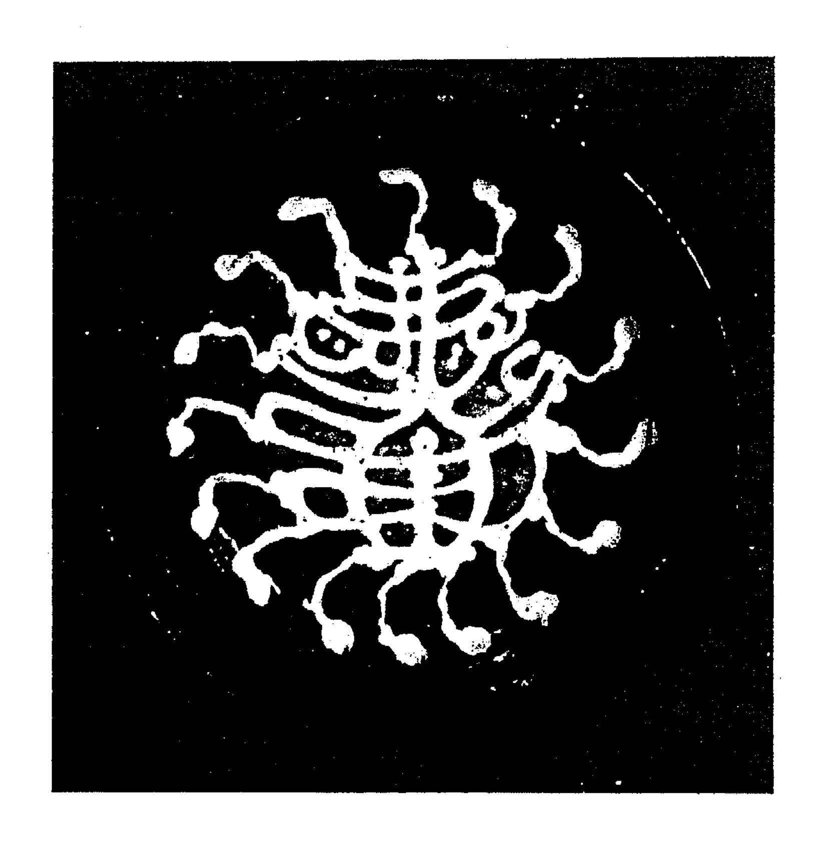
شكل (١٠٧)

طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال ملون بالطلاء الزجاجى مستوحى من احد اشكال الخطوط العربيه (الخط الكوفى) فى تكوين حر داخل إطار الشكل الدائرى.



شكل (١٠٨)

طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال ملون بالطلاء الزجاجى ومكتوب بداخله عبارة (وقل رب زدنى علما) بالخط الحرفى تكوين متماثل يعكس الاتزان والثبات من خلال الخطوط المستقيمة الرأسية ، كما يوحى بالحركة والديناميكية معاً من خلال حركة الخطوط الأفقية اللينة التى تتوافق مع الإطار الخارجى للطبق.



شكل (١٠٩)

طبق من الخزف للخزاف عبد الغنى الشال يظهر به التصميم المتشابك من خلال حركة دائرية لنهايات الشكل الحر باللون الأصفر على أرضية باللون البنى كاستلهام معاصر للفن الإسلامى يبتعد عن النقل المألوف والتقليدى.

الفنان المصرى / عبد الرحمن النشار

- من مواليد القاهرة ١٩٣٢ – توفى ١٩٩٩.
- أستاذ التصوير ورئيس قسم التعبير الفنى بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان.
- دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة: ١٩٥٦ .
- منحة التفرغ من وزارة الثقافة: ٦٨ – ١٩٦٩ .
- دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بودابست: ١٩٧٠ .
- دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص تصوير جامعة حلوان: ١٩٧٨ .
- عضو جماعة المحور: ١٩٨٠ .
- الأمين العام لنقابة الفنون التشكيلية : ١٩٨٧ .

يقول النشار عن بدايات تحوله الفنى :

بـدأت مـنذ أواخر الخمسينات بالبحث عن الطريق الذى يوصلنى إلى حقيقة هذا الكـون، وكـان بحثى عبر السنوات الماضية مستفيضاً وكانت تجاربى ناجحة وكل تجربة كـانت بمـثابة الأساس القوى للتجربة التى تليها وبالتالى كانت مرحلة بناء طويلة وشاقة، وربمـا كـانت هندسـياتى المجـردة هى بدايـة الوصول إلى خبايا هذا الكون، فالأشكال الهندسية البارزة فى أعمالى مليئة بالأشكال العضوية الدقيقة التى تتحرك فى أجزاء اللوحة من سطح المكعب إلى أرضية اللوحة وهكذا....

ويقول النشار عن أسباب استلهامه للتراث الفنى الإسلامى قائلاً :

الذى جعلنى أتوجه إلى هذا الفن، كى أنهل منه دون أن أعيد أشكاله أو وحداته أو ألوانـه وتقديمه بصورة معاصرة، أنه أثناء تواجدى فى مكة المكرمة وذات يوم وعلى بعد خمسـمائة مـتر من الحرم المكى علقت لوحة للفنان " فازارلى "، كانت عبارة عن أشكال مجـردة، هنا بدأت أتساءل: هل يجوز استخدام الفن المجرد الغربى ليعبر عن الأيديولوجية الإسـلامية ؟ وإذا كـانت الإجابة بالنفى، فكيف احترم فناً معاصراً، لا يفتقر إلى الروح أو يتمشـى مـع روح الدين الإسلامى؟ وهنا بدأت بعمل دراسات متعمقة ومستفيضة لبنائيات الفن الإسلامى، من حيث أشكاله ووحداته ودراساته ونظمه التكرارية ومجموعاته اللونية ، فوجـدت عـدة حقائق، فبالنسبة إلى الوحدات فهى وحدات بسيطة وذات بعدين أى ليست ذات ثلاثة أبعاد، ولا تفى بالمنظور. نظام التكرار قائم على ترديد المفردة إلى ما لا نهاية،

بحيث يعطى حساً أو بعداً لا نهائى لهذا الكون المعمور. أيضاً الوحدات ونظم تكرارها لا يوجد بها تداخلات بمعنى تراكب الوحدات، بل جاءت الوحدات متجاورة تتعاظم وتمتد، تعطى حساً موسيقياً وهذا بالتالى يعكس النظام المثالى لوجود الكون، هذا النظام الذى أكد تلك المعانى فى وحدات ونظم تكرارها .

يلخص النشار أسلوبه الفنى، وعناصر أعماله المستلهمة من الفن والفكر الإسلامى فى كتابه الذى يتضمن أهم أعماله وأهم ما كتب عنه فيقول :

" الضوء .. التجريد .. نور باطنى .. واستشراف للمطلق ..

من الأصالة إلى التحديث ..

- تقترن هندسة الضوء فى بناء الأعمال الفنية لدى فنان الشرق، بإحساس المؤمن بالرهبة والورع والهدوء فى آن واحد، لتكتسب مضموناً روحياً...
- النور إشراق استبطانى غير ملموس.. إدراك قلبى لتعاقب الحضور بصورة تبعث على الخشوع والتأمل... تسبيح بحمد **الله** غير المنظور .. يستوعب الحياة، والإنسان والكون، والوجود... إنه نور فطرى منبعث من القلب.
- وفى الفن، ينتشر مسار النور، الذى يضفى بريقه فى تنوع رحب لا نهائى، وتتلاشى بؤر التمركز... من خلال سطوح تخطف الضوء وتعكسه فى إشراق باطنى وتلألؤ روحانى.
- ضوئيات تنبثق من أغوار الأشياء.. تتخطى مصادر التأثيرات الضوئية العارضة، متحررة من المظاهر المادية للمفهوم الفيزيائى للضوء.. إلى نور هو روح البصيرة.
- المطلق واللانهائى.. إيمان عميق وهدف تصبو إليه وتتحرك نحوه الحياة.. ليتوارى العرضى والعابر واللحظى، ويتأكد الثابت واليقينى والخالد.. إنه استشعار لما هو فوق الحسى. ذلك الإدراك الذى أكده (عز الدين إسماعيل) بفكرة اللانهائى المتجاوز للمكان والزمان، كمشاعر روحية عميقة ترسبت فى

وجـدان المسـلم.. الـذى كان يبدع فى رحاب المسجد، وهو يستشعر فى نفسه الحضرة الإلهية.

يقول النشار:

- الـرؤية الصـوفية ، وما تتضمنه من مشاعر وقيم وأفكار.. إنها وجدٌ واسترسال لـلذات، كمـا عـبر عـنها الإمـام الغزالى بـ (صفوة الخلوة)... هى تصفية وتهذيـب.. هى درجـة كائـنة تحت الوحى، وفوق العقل، وأبعد مدى عن منال الحـواس.. إن رحـلة المجـاهدة والخوف والرجاء عند الصوفية.. طريق ممتد يسـتدعى شاعرية الوجدان والبصيرة، لاستشفاف كينونة المادة فى جوهرها، حين تصبح مجرد أطياف مرئية.. إنه طريق للتأمل والإبداع.

- المجـرد فى الفـن منطق جمالى ومنطلق تعبيرى يتحدد وفق استجابات لمطالب روحيـة.. تحـليل أشار إليه (هربرت ريد) فى إبداعيات الفن الهندسى: البدائى والإسلامى والحديث، كما فسر (حامد سعيد) موقفه من هندسيات الفن الإسلامى بأنهـا تلخيص لكون معمور بالنظام، موسيقى الكيان، موحد البنيان، ينم عن واحد أحـد ليـس كمـثله شىء.. معان ترجمت خلال رموز لوحدات مجردة، وانتظم تركيـبها عـن طريق تفهم الأسس الهندسية أو المنطق الرياضى لحركة الكون.. هـذا المفهوم عبر عنه أيضاً (مصطفى الأرنؤوطى)، فى قوله: الكل المتجانس الناتج عن المفردة الدينامية ذات الطاقة المطردة والقادرة على الانتشار والنمو فى كـليات لا نهائيـة، وفى اتجـاه موازٍ لذلك الذى تسلكه الطبيعة فى مسار نموها واستمرارها... والكلام السابق للفنان النشار.

كما يستطرد فيقول :

- التكويـنات الـتجريدية – سـواء الهندسـى منها أو الانسيابى – التى تطرح لغة الشـكل، فـن رفيع يكشف فى الوقت نفسه عن فكرة الظاهر والباطن.. وما يتولد عنها من طاقات روحية.. معان أبرزها (كاندنسكى) فى قوله : إن العلاقات فى العمل الفنى ليست – بالضرورة – علاقات فى الشكل الخارجى، ولكنها تقوم على

التعاطف الداخلى للمعانى، وهو إدراك عميق، واستبصار بفهم ثاقب للأبعاد الروحانية للمجرد فى الفن..

ويذكر النشار أن :

- الرمز نبض وجدانى مقترن بجماليات الفن منذ الأزل.. وانطلاقاً من مفهوم الفن بما هو شكل ورمز.. أو رمز ومعنى.. تتكشف قيمة الرمز فى كونه تكثيفاً وتركيزاً لجوهر التصور، فى توحد جمالى يتخطى حدود الزمان والمكان.. سواء تحققت الرموز فى أشكال مجردة أم أشكال تمثيلية أم شبه تمثيلية.. وسواء أكانت استلهاماتها من الواقع أم المجهول أم صادرة من الوعى أم اللاشعور.. فالرموز تنبئ وتتشكل وفق إدراك حدسى.. وتكشف عن معنى ضمنى يكمن فى صميم بنائياتها.. وتدخل المفردات الهندسية فى بنيتها واطرادها ونمائها فى نطاق مفهوم الرمز.. تجريداً لشمولية الجوهر، أو رمزاً للفكرة المجردة.

وتناول الفنان مفهوم الجمال المطلق فيقول :

- منطلق نفى الطبيعة والمادة – غياب أشكال التعبير الفنى المتصلة بالطبيعة – الفصل بين المدركات المحدودة المادية للأشكال والمدرك اللانهائى لما هو قدسى – (الجمال المطلق) هو البيئة التى يتحرك فيها العقل والقلب إيماناً بالقدرية إلى مصدر الطمأنينة والسكينة.. إنها حركة فى كل اتجاه.. وكل مكان ذات ارتباط بين استمرارية الزمان، وأبعاد المكان،.. وبين صراع الأضداد ، إنها حركة تقودنا إلى نشوة الرصانة المقترنة بالسكينة.. بالمطلق الجمالى ، إنه انتقال إلى حالة من ذاتٍ ملهمةٍ قلقة فى طمأنينتها.. تقودنا إلى عالم المطلق والمجرد،.. إنه استشعار وجدانى مرهف فى بنية السطوح والألوان.

ولا يرفض النشار بالإضافة إلى استلهام التراث التفاعل الإيجابى الانتقائى بين التراث الحاضر وبين الثقافات الحديثة فيقول :

- موروث الثقافة بأبعاد جذورها المحلية والتراثية، علاقة موصولة الحلقات فى تواصل التاريخ، وتأكيد الهوية، وتأصيل الإبداع.. فالتراث – باعتباره ماضى

الحاضر.. وطبيعة سريانه فى شرايين حياة الفرد – عامل هام فى جعل الفنى يتخطى هوة العدم.. كما أن الاتجاه بضرورة الأخذ بأبعاد الثقافة الغربية – بكل مقومات تقدمها العلمى والتكنولوجى – أمر حيوى فى الخروج بالإبداع من دائرة الاجترار والتكرار والثبات ... فالتلاحم العضوى بين موروث الثقافة وثقافة الغرب هو السبيل للوصول إلى محتوى إبداعى يجمع بين الأصالة وبين التحديث.

ويؤكد النشار أن هدف الفن اختلف عما كان عليه فى العصور السابقة فيذكر:

- تغيرت غاية الفن من وجود الفنان ونمطه الفنى، كاتزان لأيديولوجية معينة تخضع الفن والفنان فى إطار فكرى عام – شأن معظم فنون الحضارات – إلى مرحلة نشأت مع بداية القرن التاسع عشر – أصبحت فيها شخصية الفنان واتجاهه الفنى.. نمطاً له ولاستقلاله وتفرده، كقيمة للإنسان الفرد، واتزان لوجوده الإنسانى المتفرد، بما يعكس فلسفة العصر وأبعادها العلمية.

- يتبع الفنان المعاصر فى إبداعه المنهج التجريبى (التجريبية العلمية) كطريق للكشف عن الجديد.. وتحقيق عالم باطنى لأغوار الذات.. وعمق الإيمان وتفرد الوجدان.. ذلك المفهوم الحيوى الذى كشف عنه (زكى نجيب محمود) عن أهمية أن يستبدل بالمنهج القياسى ، السائد فى الشرق، المنهج الاستقرائى والاستنباطى السائدين فى الغرب – حيث (التجريبية العلمية)، بذلك يتخطى الإبداع حالة الحتمية التى لا تتفق وإرادة التغير من جانب الفنان إلى حالة الاحتمالية التى تمتد إلى رحابة الإبداع بكل ما يتضمنه من تفرد وأنماط مستحدثة.

يقول النشار :

فأنا أقدم جانباً من المضامين الفكرية والمنطلقات الفلسفية التى تشغلنى.. والتى قادتنى إلى إبداع أعمالى والكشف عن أبعادها الجمالية والتقنية .

أخيـراً فأنـا عابد **لله**. اتجه بأدواتى من الخطوط والألوان.. فى دأب وتبجيل .. إلى **الله** .. أصـلى **لله**.. وبالصـبر والمـثابرة.. بالمجاهدة والرجاء.. وإيمانى بالخالق الواحـد الأحـد.. أن انطـلق من حيث انتهيت نحو أبعاد من التجريب لإضافة مزيد من تحديث حضارة العصر.. مضافاً إليها نبرات .. وجدانِ فنانٍ من الشرق .

يقول عز الدين إسماعيل عن أعمال النشار :

" الدخـول إلى كهف الجسد المعتم لاستشفاف النور الرابض والنابض فى قلبه هو معـرج مـن معارج روح الفنان فى غزوها للطبيعة والكائنات.. وعند ذلك تنسحب العتمة إلى الأطـراف لتصـبح هامشـاً تنحل عنده الأشعة المنبعثة من قلب الوجود، والكامنة فى أعماقه.

العـتمة إذن ليسـت إلا عرضاً ظاهرياً، لأن النور هو الأصل وهو المبدأ. وحين تتراجع البصيرة المدركة لمكامن النور ومنابعه، تَبْسُطُ العتمة عباءتها على الوجود، وتبرز الأشـياء فى ثقـلها الـثقيل وتصبح بهجات الروح مجرد ذكريات، ومن ثم تصبح بصيرة الفـنان هى القوة الكاشفة التى لا بديل لها، والتى تعيد الانتعاش إلى الروح حين تخترق بها كثافة العتمة إلى منابع الصفاء.

وتدلـنا رحلة الفنان عبد الرحمن النشار ومغامراته الفنية فى مراحلها المختلفة الـتى مثلـتها معارضه الفنية العشرة السابقة – على أنه كان يسعى – بوعى منه أو بغير وعى – إلى الوصـول إلى المنـبع، واقتـناص المـبدأ الماثل فى ذلك الجدل بين الظاهر والباطن ، بين العرض والجوهر، بين المتغير والثابت.

وقـد ظـل (النشار) يمعن السير فى هذا الاتجاه بصبرٍ ودأبٍ نادرين، شأنه فى هـذا شـأن أهل الطريق، الذين يفنون الأعوام الطوال فى مجالدة النفس ومجاهدتها، وفى شـحذ البصـيرة وإرهاق القلب، بغية الترقى فى مدارج الروح. ومعرضه الذى يقدمه إلينا اليوم يمثل خطوة متقدمة على هذا الطريق.

إن العيـن – بمـا أنها حاسة إبصارٍ – ترى الكون فى أشيائه المنفردة، والمتفردة وقـد توضـع كـل مـنها فى كينونته المستقلة. وهى لا تملك أن ترى الأشياء إلا فى هذه

الحدود وعلى هذا النحو. لكن الكون الشامل ليس مجموعة هذه الأشياء، بل ربما بدت هذه الأشياء من منظور أهل البصيرة – ومنهم الفنان – عناصر معطلة عن رؤية ذلك الشمول. لكن البصيرة هى القادرة على التغلغل فى باطن الأشياء وإدراك ما وراء تعيناتها الحسية المتغيرة من مبدأ شامل وثابت وأصيل. وعند ذلك يتجلى للبصيرة أن الخيرية هى ذلك المبدأ، وأن الشرية فى الوجود ليست إلا عرضاً مناوئاً، بل إنه فى قلب الجسد والعتمة المطبقة تكمن منابع الخير والنور والبهجة.

عند هذا المدى تواجهنا أعوص مشكلة تتحدى قدرات الفنان بعامة، والفنان المصور على وجه الخصوص، هى مشكلة التعبير عن الكلى بمفردات الجزئى.

إن الشاعر الصوفى حين يحاول الكشف عن تجلياته الروحية من خلال اللغة التى نستهلكها كل يوم لا يملك – مهما اجتهد – أن يحبس هذه التجليات مرة أخرى فى سجن الكلمات، وهو لذلك يصطنع لغة رمزية تبوح بأكثر مما تقول. ومن ثم كان علينا – إذا أردنا أن نلحق بأطراف تجلياته هذه – أن ندرك أبعاد هذه اللغة. فماذا فى وسع الفنان التشكيلى الذى يستخدم الحجوم والأشكال والألوان أن يصنع لكى ينقل إلينا تجلياته؟

لقد وجد الفنان عبد الرحمن النشار فى التجريد ضالته. وسيبدو للناظر فى أعماله للوهلة الأولى أنه يتحرك فى إطار أشكال هندسية دقيقة ومنضبطة، وهذا صحيح، ولكنه ليس كل شيء.

ودون الدخول فى تفصيلات التقنية المركبة والمعقدة التى استخدمها الفنان فى إنجاز أعماله يمكننا أن نقول إن تكويناته لا تشى بأى تشكيل هندسى آلى، على الرغم من طابعها الهندسى ، بل يبدو هذا التشكيل وثيق الصلة بالرؤية الشمولية للكون. وعندئذ تصبح الأعمال الفنية المختلفة التى يضمها هذا المعرض تنويعات لحنية على تلك الرؤية.

وبصفةٍ عامةٍ يتطلب هذا اللون من الإبداع معاودة النظر المرة بعد المرة، لأنه لا يبوح بمكنونه للوهلة الأولى. إنه مصدر لبهجةٍ عصية، ولكن عندما تتحقق هذه البهجة فإنه لا تعد لها بهجة أخرى "[1].

---

(١) كتالوج معرض الفنان عبد الرحمن النشار.

يقـول الـناقد نعيم عطية : " بداخله جذوة دائبة التأجج من القلق والتمرد والرغبة فى الـنفاذ إلى مـا وراء السطوح الجامدة وقوالب الأشكال، ولا يخدعه الواقع الذى يجمد الـرؤية ويحـدد الروح المتعطشة للينابيع البعيدة المنال عن التغلغل وراء التعددية والكثرة للبـلوغ إلى الأصـول والجواهـر ذات الديمومـة والثبات، وهى الانشغالات التى حدث بالمتصوفة للصعود فى مدارج اليقين إلى (الوحدة) والإعراض عن الزائل المتعدد "[١].

ويقـول مصـطفى أحمـد : " تـناول الـتراث بأبعاد جديدة، وبوعى بالحضارة الإسـلامية فكـراً ومضـموناً، بعيداً عن الشكل والمظهر، مؤمناً بأن العمل الفنى يتجاوز العـالم المـرئى ، وبأنه عالم مستقل قائم بذاته ألواناً وأشكالاً وعلاقات، ومؤكداً المزج بين الـتراث والمعاصـرة فى رؤيـة جديـدة وأسـلوب بنائى متميز، واقترب من إحدى أهم خصائص الفن الإسلامى، وهى تزيين وتجميل العالم، وإمتاع العين[٢].

اسـتطاع الفـنان استثمار علاقتى التماس والتراكب كعلاقات تشكيلية بين مفرداته الهندسية.

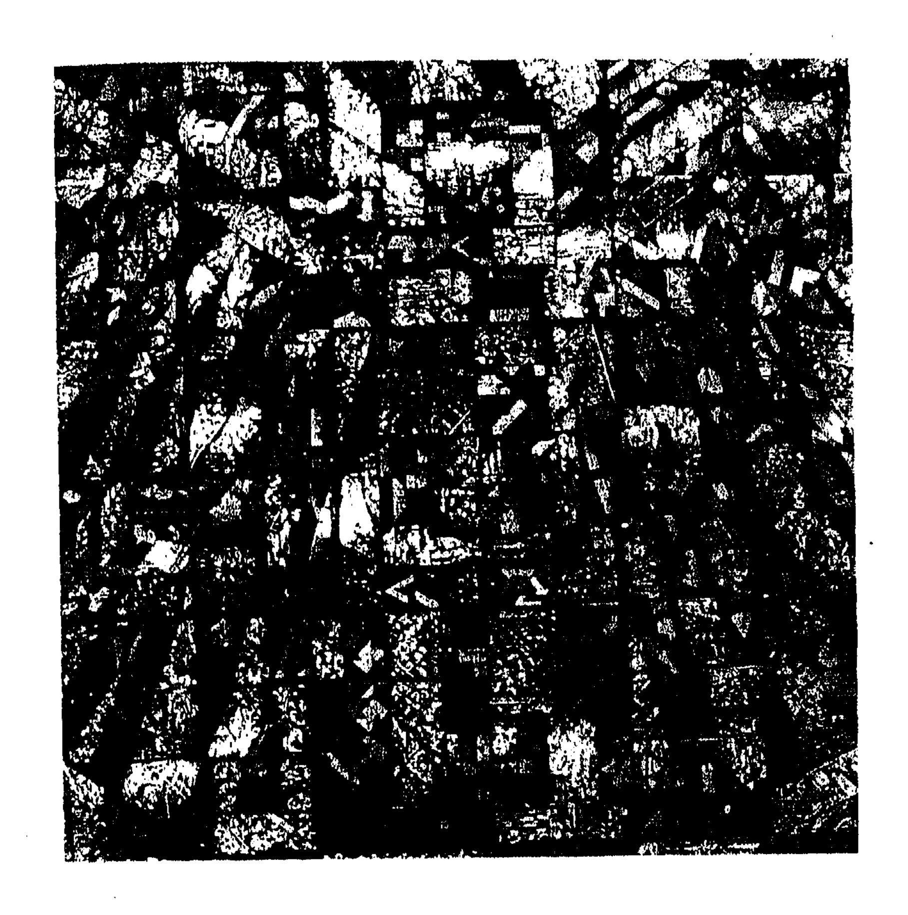
وفى لوحـة الفنان " عبد الرحمن النشار " نجد أن أحداث التوتر فى سطح اللوحة والذى جاء فى هيئة (محدب ومقعر) لأجزائها قد أدى إلى وجود بعد ثالث حقيقى يدركه المشاهد ماثلا أمامه ولا يحسه فقط.

ومـن حيـث استخدام الشبكية المربعة القائمة والمائلة فقد نتج عن ذلك نوع من الـتعادل بيـن المحاور الأفقية والرأسية من جهة والمحاور المائلة من جهة أخرى. وهذا التعادل ساعد فى تأكيد جو (السكينة) هذا الجو النفسى والوجدانى الذى يسعى الفنان إلى تحقيقه كأحد المعانى التى يستلهمها من الفن الإسلامى.

"إن المتأمل يجد نفسه أمام مجموعة من القيم الفنية أبرزها قيمة التناغمات الشكلية واللونية والحركية، التى تجعل من المحدود يعطى عالما غير محدود"[٣].

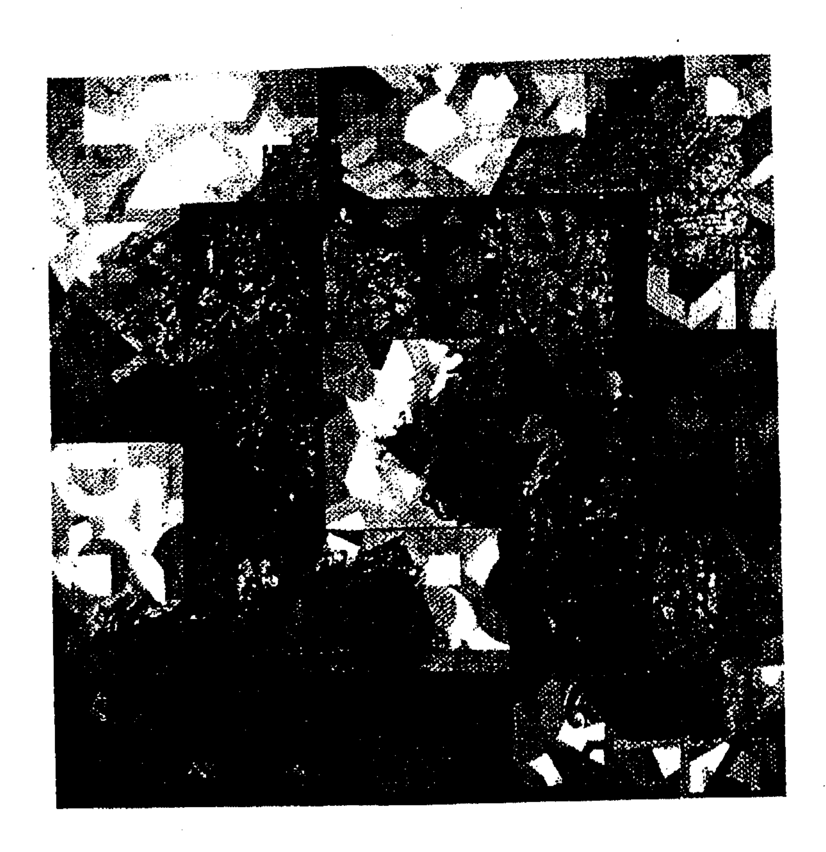
(١ ،٢) كتالوج معرض الفنان عبد الرحمن النشار.

(٣) أحمـد عـبد الكريم: تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحـليل نظم الهندسيات الإسلامية ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٠، ص ص ٢٤٥، ٢٤٦.



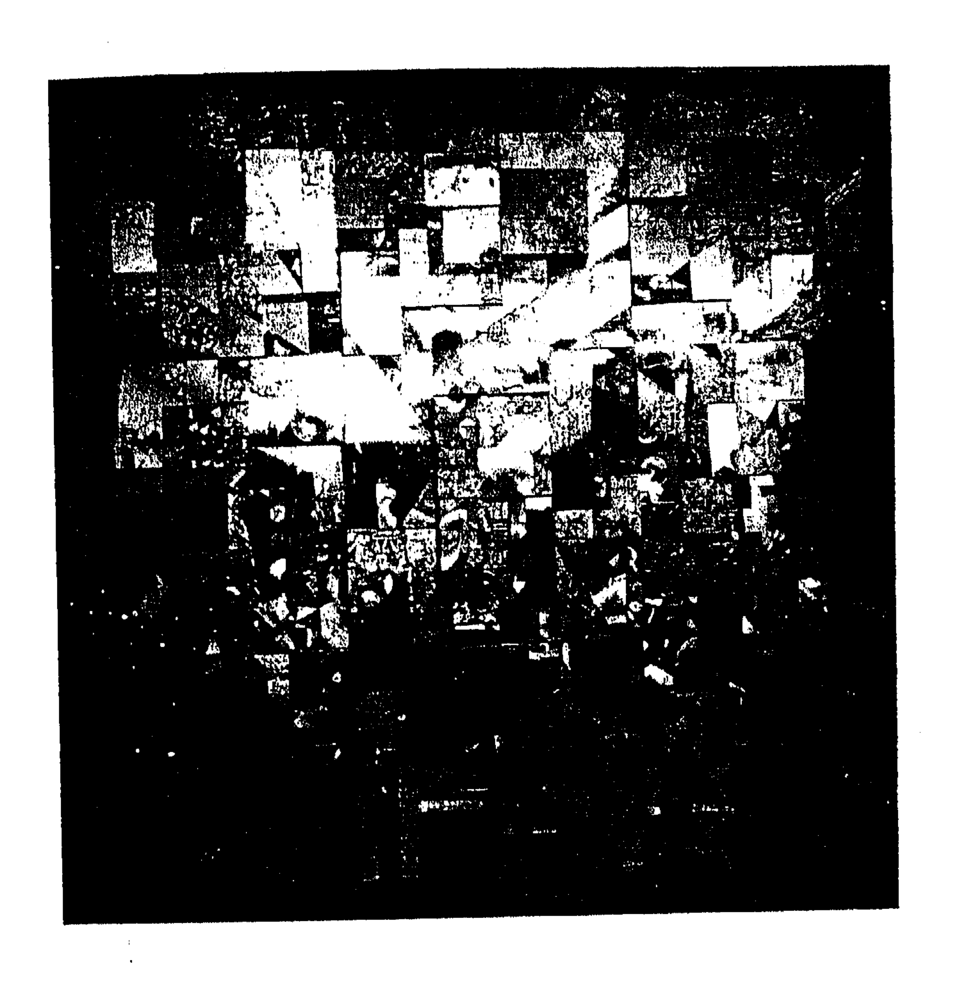
شكل (١١٠)

لوحة (ملحمة الكون رقم ٥) للفنان عبد الرحمن النشار
زيت على قماش مثبت على خشب وتتكون من أشكال هندسية
مجردة تتجه نحو مركز أعلى اللوحة وتنطلق فى أرجاء
اللوحة من هذا المركز، كما يغلب عليها الألوان الدافئة
الأصفر والأحمر والبرتقالى التى تنعكس على المستويات
المقعرة والمحدبة والبارزة والغائرة على سطح اللوحة، مما
يحدث ألحانا بصرية وإيقاعات جمالية.



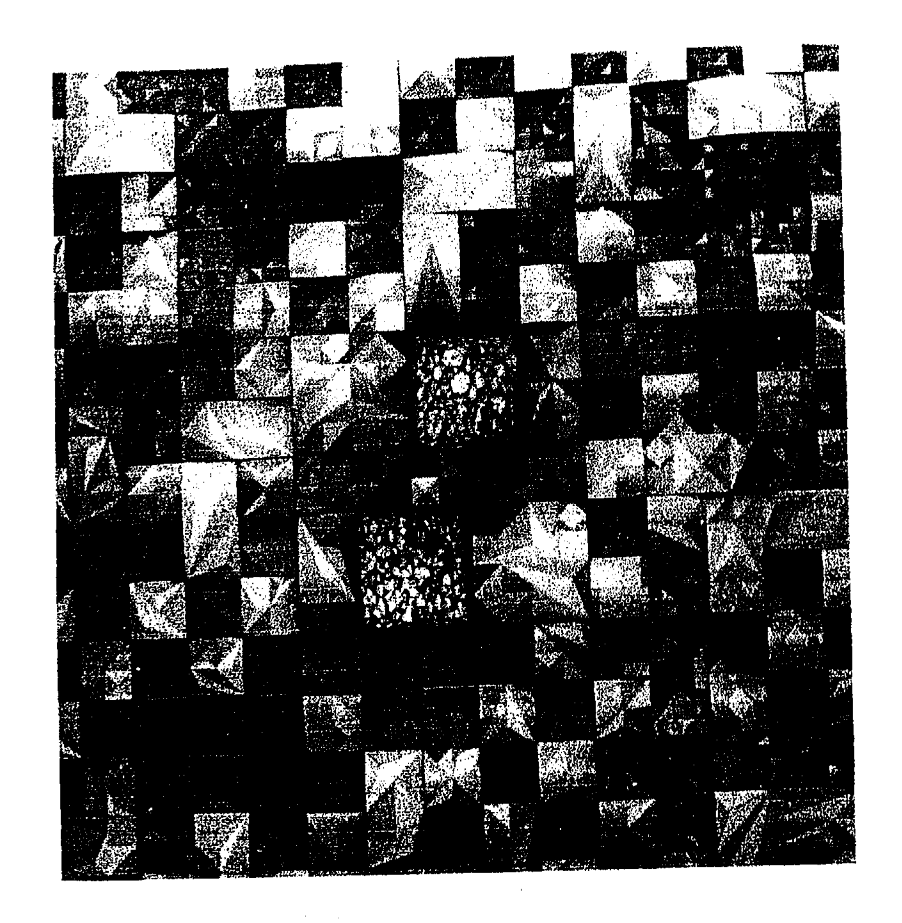
شكل (١١١)

لوحة (علاقة هندسية عضوية) للنشار يستوحى فيها الفنان الفن الإسلامى الهندسى الذى تزاوج مع الفن النباتى اللين، فقام بالمزاوجة بين الأشكال الهندسية والأشكال العضوية فى مزج تشكيلى متنوع يؤكد هذه العلاقة من خلال اختيار الألوان ومن خلال تحليل المربع الهندسى فى وسط اللوحة الذى يوحى بالاتزان والثبات بالتبادل مع الأشكال العضوية التى توحى بالحركة والدينامية



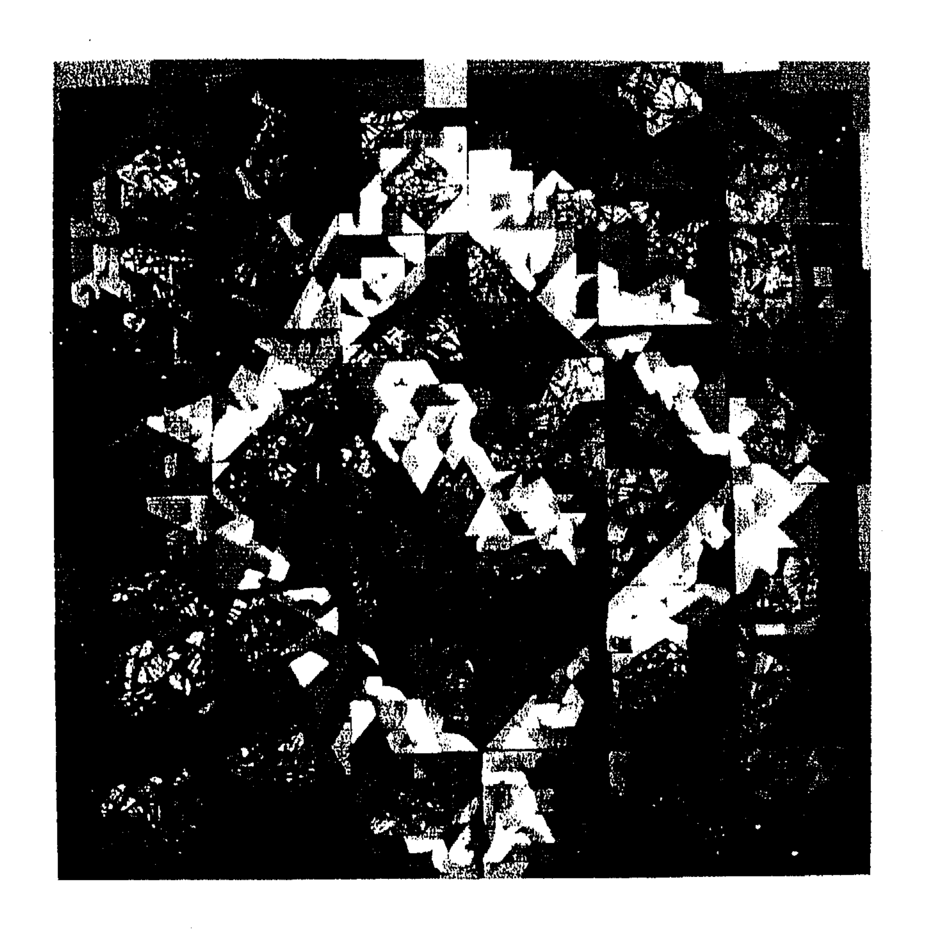
شكل (١١٢)

لوحة (ملحمة الكون رقم ٦ أضواء لا نهائية) للنشار عبر الفنان فى هذه اللوحة عن مركز ضوئى يشع من أعماق اللوحة وينشر النور فى جوانبها من خلال اللون الأبيض المضيء وانعكاساته على الأسطح الهندسية المتوترة والبارزة عن سطح اللوحة والتى تمتد لتوحى باللانهائية.



شكل (١١٣)

لوحة (ملحمة الكون رقم ٣) للنشار مقتنيات متحف الفن الحديث بالقاهرة ، يكرر النشار نفس العناصر الهندسية من خلال وحدة المربع كما يؤكد علاقة الهندسى بالعضوى حيث حدد العضوى داخل إطار المربعين فى وسط اللوحة حيث اختلفا فى الحجم عن باقى المربعات وثم شغل المساحات بداخل المربعين بالأشكال العضوية الدقيقة لتختلف فى الشكل عن بقية اللوحة، وقد استخدم الفنان اللونيْن الأصفر والبنى ودرجاتهما فى جميع أنحاء اللوحة فنتج عن ذلك توافق لونى عكس اللوحات السابقة التى عكست الإيقاع اللونى من خلال تباين الألوان.



شكل (١١٤)

لوحة (علاقة عضوية هندسية) للنشار يكون فيها منظومة هندسية تتخللها العناصر العضوية ونفس البؤرة المركزية التى يؤكدها دائماً فى لوحاته سواء من خلال النور أو اللون أو الشكل – فى هذه اللوحة يؤكدها من خلال تداخل المربعين فى وسط اللوحة حيث يحيط بهما اللون الأبيض فيبرزهما عن سطح اللوحة ويفصل بينهماوبين بقية اللوحة ويذكرنا تداخل المربعين بالنجمة الإسلامية الشهيرة الناتجة عن تداخل المربعين، مع الاختلاف والتناول المعاصر للنشار.

الفنان المصرى / محمود عبد العاطى

- المشـــرف العام على مركز المعلومات – المركز القومى للفنون التشكيلية – وزارة الثقافة – مصر: من ١٩٨٩/١/٢٦ إلى ١٩٩١/٨/٢١.
- المشرف الفنى لمجلة (نزوى) العمانية – مسقط: من عام ١٩٩٥ إلى عام ١٩٩٧.
- مواليد مدينة المنصورة – دلتا النيل: ١٩٥٠.
- دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص (تصوير): ١٩٨٧ .
- ماجستير التربية الفنية تخصص رسم وتذوق فنى: ١٩٨١.
- بكالوريوس الفنون والتربية: ١٩٧٣.
- يعمل حالياً أستاذ بكلية التربية الفنية .
- شارك فى العديد من المعارض المحلية والعالمية.

يـــتجه الفنان إلى هذا الاتجاه باعتباره اتجاهاقوميا له هوية حضارية، وذاتية ثقافية خاصة، كما أنها كانت محاولة للهروب من سطوة المؤثرات الثقافية والفنية الغربية.

وكمـــا يقـــول: ارتكـــزت الحروفية الحديثة سواء فى المجتمعات الغربية، أو المجتمعات العربية على مبدأ فنى وجمالى متماثل، يرى أن للحرف طاقة تشكيلية وتعبيرية يخـــتص بهـــا دون غيـــره مـــن الأشكال والأنماط البصرية، حيث أنه يحمل بنية: شكلية، ومفاهيميـــة. وعـــلى اعتـــبار أنـــه ليس شيئاً طبيعياً، ولا تأليفاً هندسياً، فإنه يمثل نوع من الإشـــارة الدالـــة، التى تتضمن بداخلها قيم التشخيص، وقيم التجريد معاً، بالإضافة إلى أنه يتضـــمن قيمة صوتية نادرة فى أى شكل من أشكال الفن، ذلك انطلاقاً من مضمونه البيانى المفاهيمى.

وترتكـــز أعمال الفنان على منطلقين أساسيين: أولهما فكرى فلسفى، والآخر تقنى إجرائى.

وذلك لأن للحرف طاقة تشكيلية وتعبيرية تتمثل فى دلالته المزدوجة التى تتضمن قيمـــة شـــكلية أساســـية مميـــزة، وأيضاً قيمة مفاهيمية بيانية، كما تتحقق فى العمل الفنى الحـــروفى، قيمـــة صـــوتية متفردة لا تتوافر فى غيره من الأشكال، كما أنه كإشارة ليست

طـبيعية صورية، ولا هندسية مؤلفة، فإن له القدرة على حمل قيم التشخيص، وقيم التجريد فى آن واحد.

وذلـك لأن الـباحث مهـتم بالفن الإسلامى كمرجعية تراثية تمثل ارتكازاً خاصاً لمعظـم إنـتاجه الفـنى، حيث قام الباحث بإنتاج أعمال تجريدية هندسية منذ فترة طويلة مسـتلهماً فيها النظم البنائية، وبعض المفردات ذات الخصوصية التشكيلية الحركية، وكذلك المناخات الفكرية والتأملية التى يتميز بها الفن الإسلامى. وتعتبر التجربة الحالية، حلقة فى حـلقات الـبحث الفـنى، حيث يدخل فيها الباحث إلى متغيرات ومعطيات تراثية أخرى، استهدافاً لتحقيق إبداعات جديدة ومبتكرة.

المنطلق التقنى للتجربة الإبداعية عند الفنان محمود عبد العاطى :

يقـول الفنان محمود عبد العاطى : إن الفكرة التشكيلية لهذه التجربة هى محاولة لبناء العمل الفنى التصويرى، باستخدام الخط العربى كمكون بنائى أساسى وتوظيف طاقته التشـكيلية والتعبيرية لتحقيق نوع من الوحدة (البصرية / الصوتية) فى اللوحة، انطلاقاً ممـا يتضـمنه الخـط العـربى من دلالة مزدوجة، أولها: شكلية بصرية، والثانية: بيانية مفاهيميـة، والأخيـرة هى قـاعدة البث للقيمة الصوتية، التى يتلقاها المشاهد من الكتابات المكونة للوحة. وتكون الكتابات كثيفة التشابك، والتداخل، والتطابق، ولكن مع الحفاظ على شـكلها وبنيـتها التقـليدية، بحيث تظهر للمشاهد كمفاهيم وبيان لغوى، ولكن عند محاولته قـراءتها فإنهـا تلتـبس عـليه لكـثرة التشابك والدمج، وهنا يكون فى حالة من الوضوح الصـريح والغمـوض الملتـبس فى آن واحد، ومن هنا تبدو الحالة الصوتية وكأنها تمثل همهمات ومنطوقات متداخلة، تجذب انتباه المشاهد وتدفعه لحل التباسها.

الحدود التشكيلية للفنان محمود عبد العاطى :

- يحدد الفنان خط الثلث كعنصر بنائى أساسى فى جميع اللوحات، وقد يلجأ الباحث إلى استخدام أساليب خطية أخرى مثل: الطغراء، أو خط النسخ، ولكن فى أضيق الحدود، بحيث تبقى السيادة لخط الثلث.

- يلـتزم الـباحث بالرسم التقليدى لخط الثلث بنفس نسب الحروف ونظام التركيب المـتعارف عليه، وذلك حتى تظهر دلالة بنيته الشكلية للمشاهد، ولكن تجرى عليه

عمـــليات تركيبية مثل: زيادة التشابك بين حروفه، وكذلك التطابق الجزئى لبعض مقاطعه أو بإظهار وتمييز بعض امتدادات الحروف.

- تبنى جميع المسطحات الأساسية فى الأعمال من شريحتين متطابقتين من الخشب المضـــغوط، تفصـــل بيـــنهما مســـافة فى حـــدود ١,٥ سم لإتاحة الفرصة للون الفســـفورى المطبق على الوجه الخلفى للشريحة العليا كى يشع ضوء ملوناً على وجـــه الشريحة السفلى، والذى يظهر بين الخطوط الكتابية، التى تفرغ المساحات بيـــن حـــروفها. وقد يلجأ الباحث إلى إضافة شريحة ثالثة أحياناً ، تلعب مرة دور الشريحة العليا، ومرة أخرى دور الشريحة السفلى.
- يستخدم الباحث خامات: الخشب المضغوط المطبق عليه قماش، وألوان الأكريلك، والألوان الفسفورية، وأوراق التذهيب، كخامات أساسية فى بناء لوحات التجربة.
- تفـــرغ المســـاحات بيـــن حروف الكتابة فى بعض مناطق اللوحة، ولا تفرغ فى مـــناطق أخـــرى، والـــتى تكون ملونة فى مساحات مسطحة، والعلاقة بين الفارغ والمشـــغول، والمسطح والمجسم تكثف الإحساس الملتبس لدى المشاهد من حيث دلالته الصوتية والشكلية معاً.

أعمال التجربة :

تنقســـم أعمـــال التجربة الأخيرة للفنان إلى ثلاث مجموعات، وقد جاء التقسيم بناء عـــلى نسب المكونات التشكيلية إلى بعضها البعض فالمكونات الأساسية فى الأعمال تتكون مـــن: كـــتابات خطيـــة مفرغة وأخرى غير مفرغة، ومساحات لونية على مساحات غير مفـــرغة، بالإضافة إلى انعكاسات ضوئية على مناطق بيضاء، ومن هنا فالتقسيم قائم على نســـب العلاقـــة بين اللون والمسطحات غير المفرغة من جهة، والكتابات الخطية المفرغة والمـــناطق المـــلونة بـــالأبيض مع الإشعاع الضوئى الملون من جهة أخرى، والعلاقة بين التركيبتين علاقة عكسية.

والأعمـــال الفـــنية التى تتضمنها التجربة تبدأ من سيادة مكونات التركيبة الأولى، وتنتهى بسيادة مكونات التركيبة الثانية.

تـتركز المعالجات التشكيلية فى هذه المجموعة على سيادة المناطق الملونة بألوان مـتعددة، والـتى ليـس بها تفريغات، وذلك على حساب مناطق الخطوط العربية المفرغة والمـلونة بـالأبيض والـتى تنعكس من خلفها أضواء ملونة، وتتكون هذه المجموعة من خمسة أعمال، نتناول بعضها بشرح وتحليل بنيتها التشكيلية، وطرحها الجمالى.

شكل رقم (١):

يـتكون هذا العمل من ثلاث شرائح متطابقة، الشريحة السفلى منهم تتلقى الإشعاع المـلون المنعكس من الشريحتين الوسطى والعليا ، أما الشريحة الوسطى، فلا يظهر منها سوى المساحات التى تكشفها التفريغات الموجودة فى الشريحة العليا، والشريحة العليا التى تمـثل مجمـل مسـطح العمـل، مقسمة طولياً إلى مساحتين، المساحة اليمنى تماثل أربعة أضـعاف المسـاحة اليسـرى الملونة بأوراق التذهيب، وفى أقصى يمين المساحة اليمنى، أجـزاء مفـرغة لامـتدادات بعض الحروف العربية، تأتى من خارج حدود العمل، وتمتد مـتموجة إلى داخلـه، وبقية هذه المساحة مشكلة من مسطحات لونية للخط العربى الغليظ، والمسـطحات الـلونية عبارة عن لونين أحدهما بارد والآخر دافئ ولكنهما يشتركان معاً فى الدرجـة، وبعـض أطـراف الحروف العربية تمتد نحو المساحة اليسرى المذهبة فى حركة موجية تماثل حركة الحروف الداخلة من أقصى اليمين، فى الشكل والاتجاه، وتعمل المسـاحة المذهـبة على ثبات المركب البصرى وتعادل حركته الداخلية، بحيث لا تخرج عين المشاهد مندفعة نحو اليسار.

ويـتميز هـذا العمل ببنية بصرية مركبة ومحكمة، نظراً لاعتمادها على علاقات الأفـقى والرأسـى، كما أنها تتمتع بحركية هادئة ناشئة من تموجات الحروف، التى تعادل سمعياً الاستماع إلى أصوات تحملها الرياح بعيداً فى الأماكن الخلوية ولكن القيمة الصوتية فى هـذه الـلوحة ليسـت بـالقدر الكافى الذى يتعادل مع القيمة البصرية، نظراً لسيطرة مساحات اللون المسطحة بالنسبة للعنصر الحروفى والضوئى.

شكل رقم (٢):

يـتكون هـذا العمـل من ثلاثة مكونات أساسية، هى عبارة عن: مسطح أبيض، ومـربع فى شـكل حلقة ذا ملمس خشن وملون بأوراق التذهيب المؤكسدة، وبداخله مربع

مشــكل مــن تشــابكات كــثيفة مفرغة من خط الثلث، ملونة بالأبيض وتنعكس من تحتها أضـــواء ملونة على المسطح الأبيض الأساسى للوحة، والنسبة بين مساحة المربع المذهب إلى مساحة المربع الحروفى هى نسبة ١ : ١ كمحاولة لتحقيق تعادل مساحى.

وفى هــذا العمل نجد الحالة الصوتية واضحة بدرجة مناسبة بحيث نجدها تنبعث مــن الوســط وتنتشر للخارج، حتى تتوقف على شواطىء المربع المذهب، والذى يعيدها لــلداخل مــرة أخــرى. والوحدة البصرية فى هذا العمل محكمة نظراً لشكل المربع أولاً، ســواء فى المسطح الأساسى أو المربع المذهب، أو المربع الحروفى، وثانياً لأن التشابكات الحــروفية فى المربع الأوسط تلتزم كثيراً بالمحاور الأفقية والرأسية، التى حرص الباحث عــلى وجودهــا لضــمان الضــبط البصــرى للتكوين العام للوحة . وعلى ذلك فالوحدة (البصرية/ الصوتية) تتحقق فى هذا العمل بقدر مقبول، ولكنه ليــس الطموح المرجو من التجربة ككل.

شكل رقم (٣):

يتكون هذا العمل من شريحتين متطابقتين كما فى حدود التجربة، الشريحة السفلى تتــلقى الإشــعاع المــنعكس، ثم تقوم بدورها بعكس هذا الإشعاع مرة أخرى إلى الخارج، ويحــدث ذلك نظراً لكثرة الفراغات التى تملأ الشريحة العليا بكاملها والناتجة عن تشابكات دقيقة مدمجة من خط الثلث المفرغ، وكلها مطلية بالأبيض مما يعطى الفرصة للانعكاسات الضوئية كى تنتشر، وتنطلق خارج حدود العمل.

شكل رقم (٤):

يتشــكل هــذا العمــل مــن مســطح أساسى مستطيل الشكل مكون من شريحتين أساســيتين مــن الخشب المضغوط، ومتطابقتين بحيث تفصل بينهما مسافة صغيرة تعطى الفرصــة للألــوان الفسفورية المطبقة على الوجه الخلفى للشريحة العليا، كى تنعكس على الوجــه الأمامى للشريحة السفلى فى الأماكن المفرغة، والتى تتركز فى الجزء الأوسط من الــلوحة، وهذا الجزء عبارة عن تشابكات من خط الثلث التى فرغت الفواصل بين حروفه. وجانــبى اللوحة الأيمن والأيسر عبارة عن سطحين خاليين من أى مفردات شكلية ولكنهما مــلونان بــأوراق الــتذهيب المطبقة بحيث يظهر السطح ذا إحساس عتيق وعميق، وكأنه

سطح معدن قديم، وعلى هذا فإن التصميم الأساسى لهذا العمل يبدو مكوناً من ثلاث مساحات طولية متساوية فى العرض تقريباً ولكن الوسطى أطول قليلاً.

والمشاهد لهذا العمل يشعر وكأن هناك جسد أساسى عتيق معدنى الإحساس تتفجر من داخله أشكال أثيرية شفافة ذات ظلال ضوئية ملونة وكأنها سابحة فى فضاء اللوحة، مما يعطى الإحساس بقدرتها على الامتداد والانتشار، وانطلاقاً من هذه الخاصية فإن الأطراف العليا والسفلى لهذه الأشكال – المكونة من تشابكات خط الثلث المفرغ – تفجر الضلعين العلوى والسفلى للوحة وتخرج عليهما فى إحساس بالانطلاق والتمدد يتعدى حدود الأشكال المادية.

شكل رقم (٥):

يتكون هذا العمل فى تصميمه الأساسى من مستطيل رأسى ضلعه الأيمن أصغر من الأيسر، ومساحات الحواف اليمنى واليسرى صماء وملونة باللون الأبيض مثل بقية العمل، وكلما اتجهنا نحو الداخل تظهر حروف خط الثلث المفرغة حتى نصل إلى قلب اللوحة وإذ بها تنفجر وتتمزق كاشفة عن فراغ يخترق بنية العمل، ومن أعلى تندلع امتداد الحروف ناحية اليسار الأعلى وكأنها أغصان صفصاف طائرة.

والمشاهد لهذا العمل يشعر بكيان مادى صلب ينشق من قلبه ويتفجر فى اتجاه محدد أملته ضرورات البنية الداخلية للعمل بجميع عناصرها فأطراف الحروف تتطاير وانعكاسات الضوء الملون تتصاعد لتحول الثقل المادى إلى أثيرية حفيفة تستدعى حالات ومقامات القباب الفاطمية والمملوكية، مؤشرة نحو كائن خاص هذه صفته وهذا مرآة.

شكل رقم (٦):

يتشكل هذا العمل من شريحتين متطابقتين بنفس الكيفية المذكورة فى الحدود التشكيلية للتجربة. الشريحة السفلى تتساوى مع الشريحة العليا من حيث المساحة ولكنها صماء وملونة بالأبيض وتكون وظيفتها هى تقبل انعكاسات الأضواء الملونة الصادرة للوجه الخلفى للشريحة العليا، ثم تقوم هى بدورها بإرجاع الانعكاس نحو الخارج. أما الشريحة العليا التى تمثل وجه العمل فهى مكونة من تشابكات دقيقة لخط الثلث المفرغ،

والـــذى يـــتكاثف ويتعقد تشابكه فى بعض المناطق ويتخلل فى مناطق أخرى. ومسارات أحـــرف خـــط الثلث تتحرك فى جميع الاتجاهات وتمتد حتى تصل لنهايات طبيعية تحددها بـــنية الحـــروف، ومع التشابك والامتداد والوصول للنهايات تتحدد الحدود الخارجية للعمل وتـــبدو هـــذه النهايات كضرورة لقوى دفع وانطلاق من داخل العمل إلى خارجه، وأحياناً تدعـــو هـــذه الضرورة إلى توقف مسارات الخطوط فى مناطق داخلية فتحدث فتحات فى جسد اللوحة.

ونـــتيجة للطبيعة البنائية للعمل، واختزال الصياغة اللونية لحدودها حيث أن العمل مـــلون كلـــه بـــالأبيض فقط بالإضافة إلى الانعكاسات الضوئية الملونة فإن المشاهد يشعر بحـــوار حى بيـــن صـــفة ماديـــة صلبة وقوية تتشعع وتخف وتنتشر، يزيد ذلك الإحساس مســـارات الخطـــوط فى تشـــابكها ونهاياتها الطبيعية التى تتحرك فى كل مكان وفى جميع الاتجاهـــات، وأيضاً التأثير الفضائى للأضواء الملونة التى تحول الصفة المادية للعمل إلى صفة أثيرية تعطى الإحساس بحركية لها قدرتها على الامتداد خارج شواطىء العمل.

يقول أحمد فؤاد سليم :

" يواجه الفنان محمود عبد العاطى فى أعماله ركيزتين من الثوابت :

أولها : الديمومة المتغيرة لقوة المخيلة الفاعلة تلك التى تعتمد على التكرار البنائى للعنصـــر الجمـــالى مـــن داخـــل الإطار إلى خارج الإطار وهى إحدى الخاصيات الهامة لعلامـــات الفـــن الإسلامى، وحيث تشكلت طبقا لمعطيات مدرسة " الباوهاوس " الألمانية، وذلك حين بدأت التصعيد البنائى للفكرة الجمالية منذ أواخر العشرينيات.

ثانيهـــا : الاستمرار الحركى للعنصر البنائى فى المكان باستخدام فعاليات ضوئية قادرة على بث الكيفية الباطنة لتوالد العنصر دون تدخل إضافى.

والواقع أن محمود عبد العاطى قد مسح أعماله بتلك الصبغة الصوفية البناءة لمعطيات التحديث " بين قضية التراث وفكرة التجديد " حين استخدم ذلك الضوء الأبيض الكلى فوق معظم الأسطح مستعينا فى بنائياته الفياضة بالتجسيم ثلاثى الأبعاد،

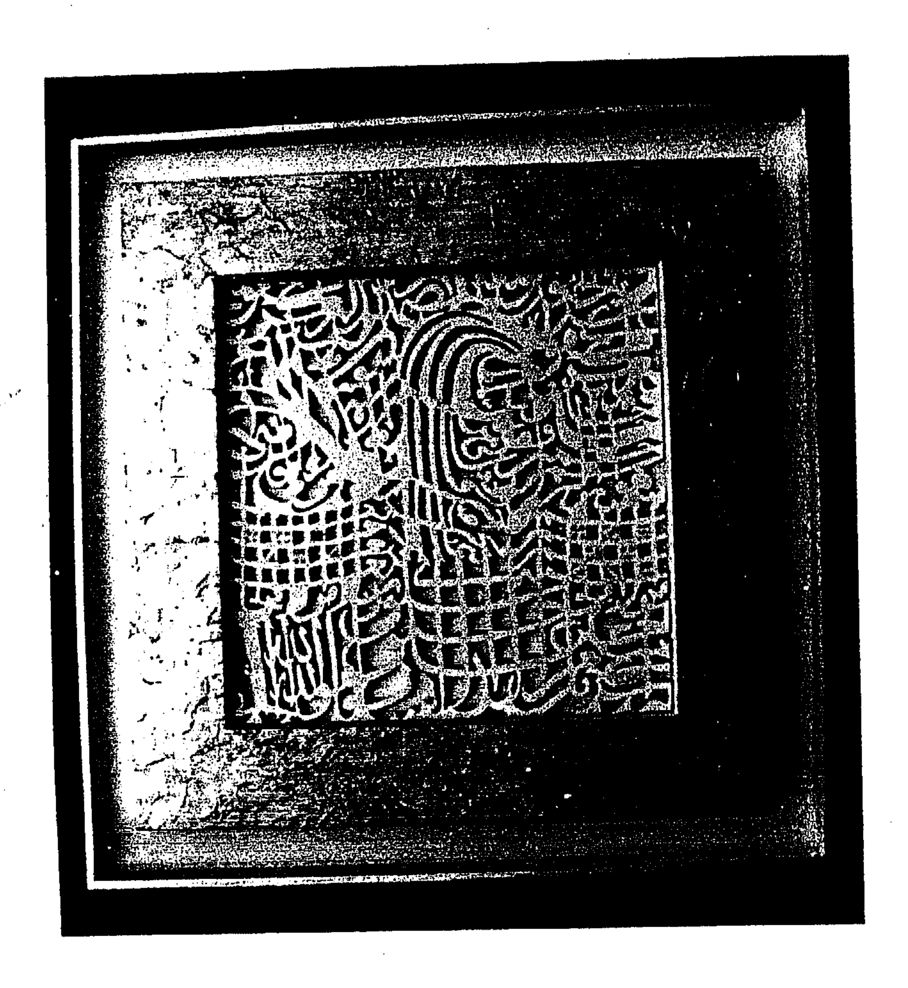
---

(١) أحمد فؤاد سليم: كتالوج معرض الفنان محمود عبد العاطى.



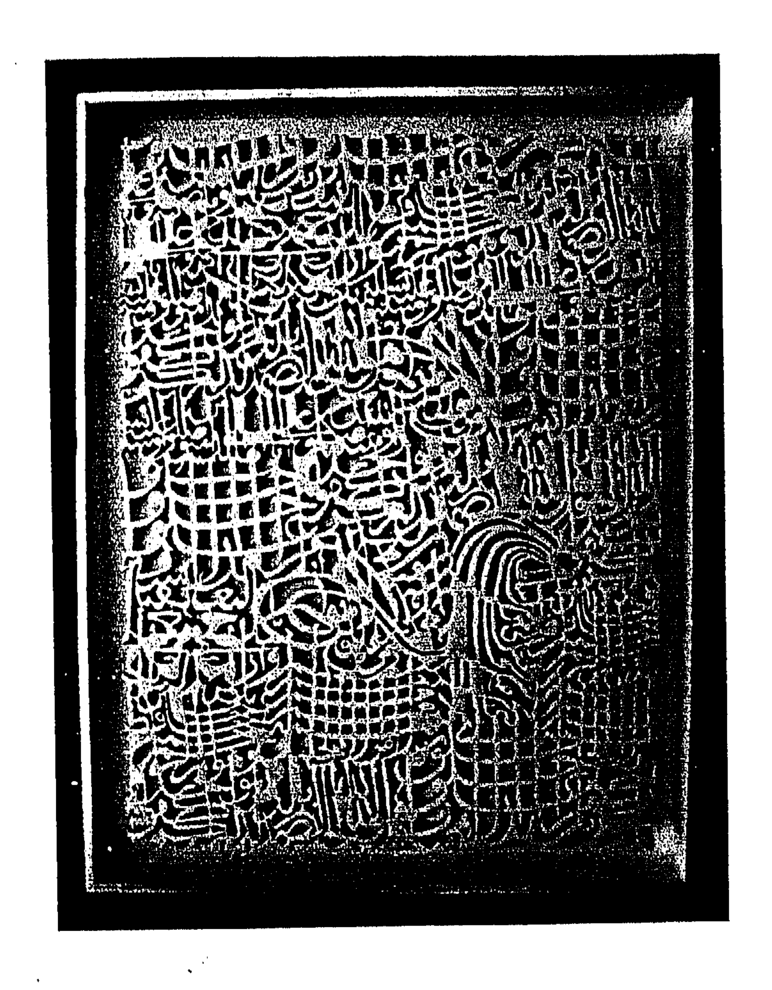
شكل (١١٥)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى يستخدم فيها خامة الخشب المفرغ كوسيط تشكيلى ينفذ من خلاله الخط العربى باستخدام بعض الحروف العربية (من خط الثلث) فى تكوين من جانب اللوحة الأيمن إلى الداخل كمسطح لونى مكون من لونين بارد ودافئ على أرضية مذهبة وترى الباحثة أن الفنان قد نجح إلى حد كبير فى إحداث علاقة جمالية بين الشكل والأرضية فى هذه اللوحة.



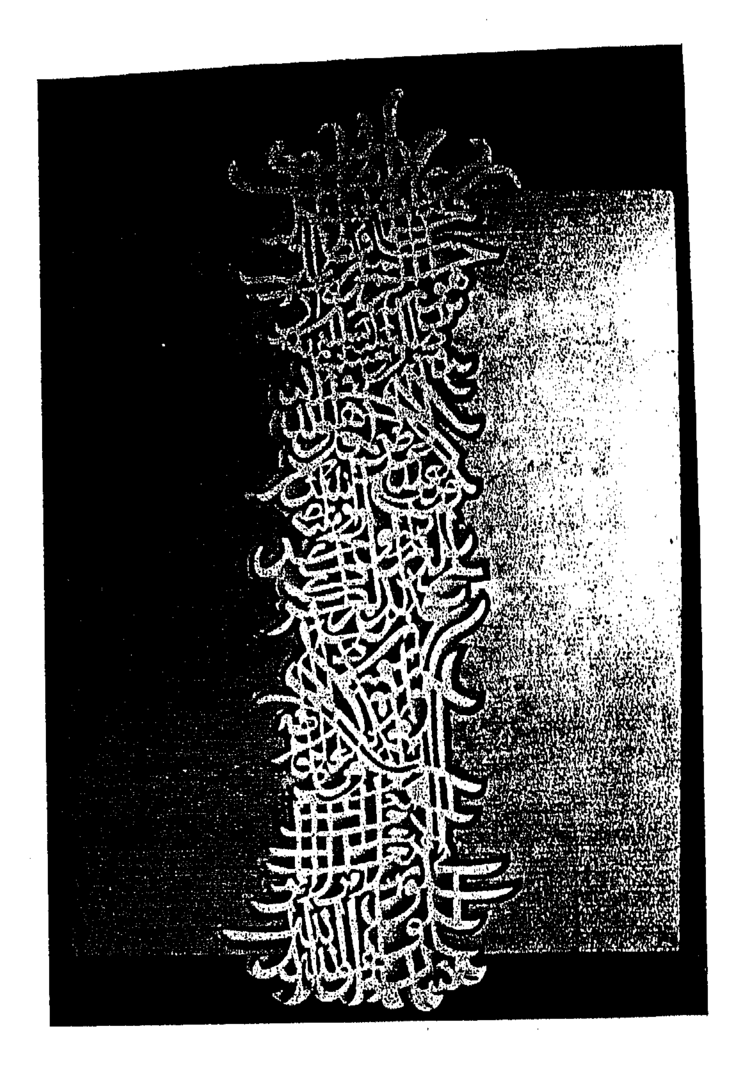
شكل (١١٦)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى عبارة عن تكوين بخط الثلث داخل إطار مذهب تظهر به كلمات (الله) وكلمات (قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) وتمثل الكلمات المفرغة الملونة باللون الأبيض (الشكل) حيث تنعكس من تحتها أضواء ملونة على المسطح الأبيض للوحة، مما يحدث ذبذبة جمالية بصرية بين الشكل المفرغ والأرضية الملونة والانعكاسات الملونة الناشئة عن الشكل.



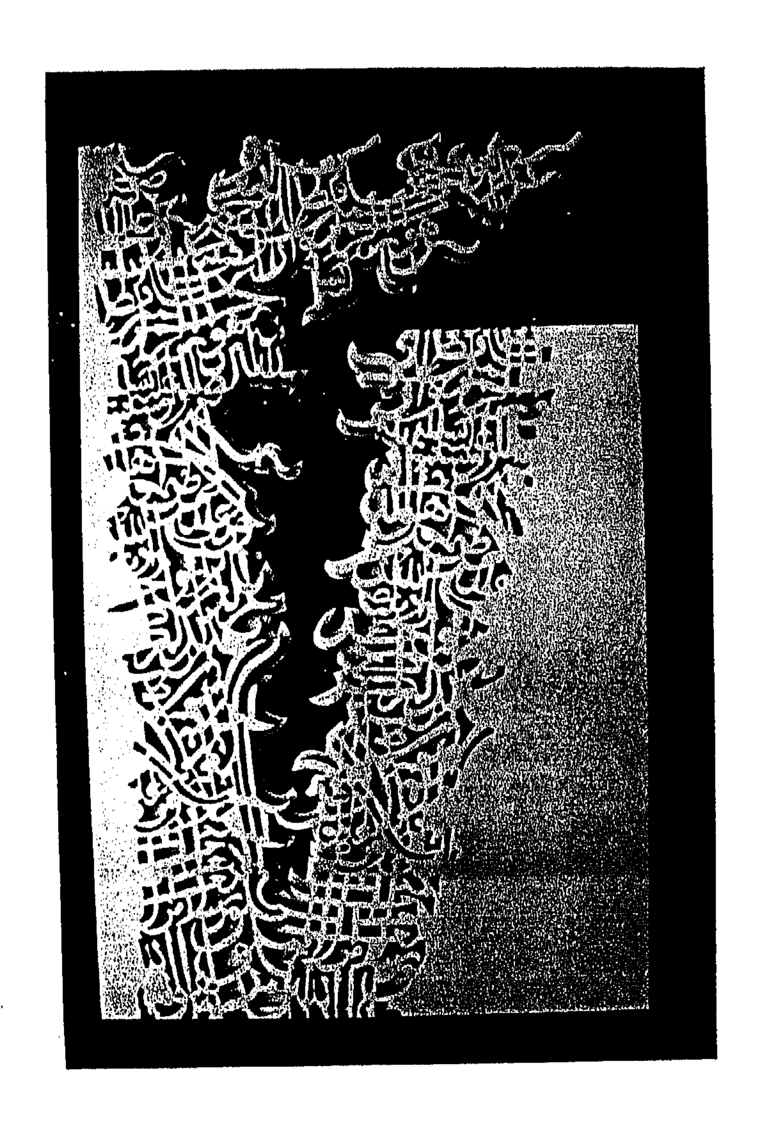
شكل (١١٧)

لوحـــة للفـــنان محمود عبد العاطى يستخدم فيها من القرآن سورة الإخلاص (قـــل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) كعنصر تشكيلى بالتداخل مع بعض الحروف الأخرى الممتدة مثل حم وكلمات (صلوا علـــيه وســـلموا تســـليماً) وبعض الحروف الأخرى الأفقية التى تتقاطع مع الحـــروف الرأسية لتكون شبكية يستخدمها الفنان فى تكوين منظومة تشكيلية باللون الأبيض الصافى الذى تنعكس من تحته الأضواء الملونة لتنتشر بدورها خارج حدود العمل.



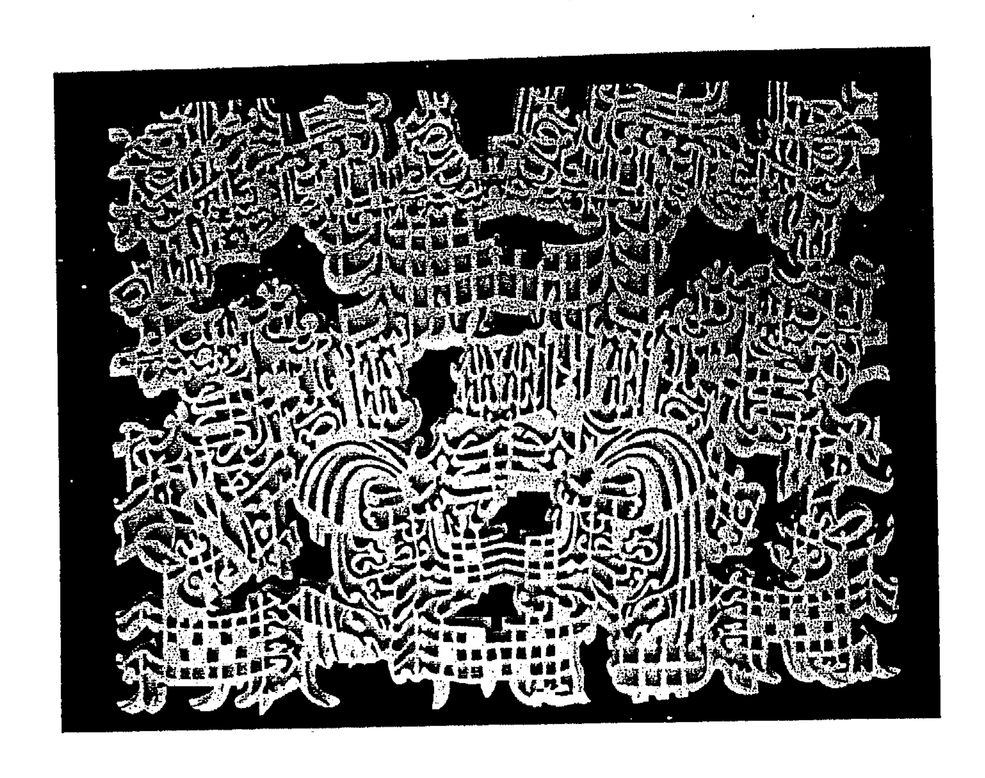
شكل (١١٨)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى تتركز الخطوط فيها بشكل أفقى فى وسط اللوحة وفى مساحة مستطيلة تشق فراغ اللوحة الملونة بأوراق التذهيب. يقول الفنان : " كأن اللوحة شكل معدنى عتيق تنفجر من داخله أشكال أثيرية شفافة ذات ظلال ضوئية ملونة وكأنها سابحة فى فضاء اللوحة مما يعطى الإحساس بقدرتها على الامتداد والانتشار ". وترى الباحثة أنها رؤية تميل إلى الصوفية قليلاً من قبل الفنان.



شكل (١١٩)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى مقتنيات متحف كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ذات إطار غير منتظم تمتد الحروف من أحد أطرافه لتتطاير فى استمرار حركى إلى الجانب الآخر من خلال انشقاق اللوحة وامتدادها لأعلى. يقول الفنان: " تتصاعد انعكاسات الضوء الملون لتحول الثقل المادى إلى أثيرية خفيفة تستدعى حالات ومقامات القباب الفاطمية والمملوكية ".



شكل (١٢٠)

لوحة للفنان محمود عبد العاطى تظهر فيها سورة الإخلاص وعبارات (قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد) من انعكاس التكوين على الجانب الآخر للوحة وكأنه منعكس فى مرآة فى تشابكات دقيقة جداً لخط الثلث المفرغ والملون بالأبيض والذى يعكس التداعيات اللونية الفسفورية المشعة من باطن اللوحة .

الفنان المصرى / حسن غنيم

- ولد بمدينة دسوق ١٩٤٨ .
- بكالوريوس تجارة.
- يعمل حاليا مديراً لمتحف ناجى بالهرم.
- بدأ مشواره الفنى بمدينة دسوق بإقامة أول معرض بها عام ١٩٧٠.
- عضو مجلس إدارة نقابة الفنانين التشكيليين (أمين الصندوق).
- عضو مجلس إدارة أتيليه القاهرة (اتحاد الفنانين والكتاب) وعضو بمعظم الجمعيات الفنية.
- عضو المكتب لحماية حق المؤلف والمبدع بالمجلس الأعلى للثقافة.
- أقـام سـبعة وعشرون معرضا خاصا بالقاهرة والإسكندرية وبعض محافظات مصر والأقاليم منذ عام ١٩٦٩ وحتى الآن.
- شارك فيما يقرب من مائة معرض عاماً تابعاً لوزارة الثقافة والجمعيات الفنية بجمهورية مصر العربية منذ عام ١٩٧٣.

يقول الفنان حسن غنيم :

تفـتحت عيـناى على الدنيا.. ودرجت على وجه البسيطة.. وأسعدنى الحظ بأن كـانت مدينة العارف **بالله** إبراهيم الدسوقى رضى **الله** عنه وأرضاه مسقط رأسى.. فمـنذ أن كـنت صـبياً.. نشـأت وترعرعت مجتازاً مراحل الطفولة والغلمنة واليفع والشـباب بين أحضان هذا القطب الطاهر وقد دأبت على التأمل فى خلق **الله** سبحانه وتعالى، فأخذت أدرك خلق الخالق القادر المقتدر الذى تجلى فى أبهى صورة فى ذلك البسـاط السندسـى وقد غطى أديم الأرض فكان لهذه الطبيعة الساحرة الأخاذة عميق الأثـر الـذى اتخـذ مكانه بين جنباتى فكانت الطبيعة بالنسبة لى نعم الأكاديمية ونعم الأستاذ وما زالت وستظل كذلك وما فى ذلك من الجديد بشىء، فهى من صنع الخالق فحـرى بهـا أن تكون هى مصدر العطاء والإلهام ومن هنا جاء العشق الفنى المبكر فـأخذت ارسـم كل ما حولى ثم أجرب على مدار سنوات وسنوات بمحاولات عديدة تـارة تنجح وتارة تفشل.. ولكنها المتعة الروحية الممزوجة بالعذاب والتى تستريح لها النفس من خلال الإصرار على الوصول إلى جنى الثمار ، فكان لزاماً على أن أجرب وأجـرب والحيـاة طبيعتها فشل ونجاح. فكم قطعت أشواطاً فى هذا الوجود لاهثاً فى معترك الحياة بحلوها ومرها باحثاً عن تكوين شخصية مستقلة ذات طابع مميز... وما أكـثر عـذاب الفـنان الذى بلا هوية فنية... وأعود فأسجل مؤكداً أن الطبيعة دون ما

ســواها هى خيــر معلم والكنز الفنى للتراث الفنى والمنهل العذب ذو المعين الذى لا ينضــب وحمــدا **لله** الذى أورثنا ذلك عن أسلافنا فتربت فينا الرؤية الفنية الواضحة والإدراك الــلماح الــواعى بعيــن فاحصة لكل منجزات فنون حضارتنا السابقة.. ثم سبحت بى سفينة الحياة فى بحار الوجود كعادتها.. فحضرت إلى القاهرة العملاقة مهد الفــن بشــتى فــنونه لاستكمال مراحل دراستى... تحركت مشاعر الانتماء فى داخل نفســى الباحــثة اللاهثة تجوب أغوار فضاء هذا الوجود، فعاد لى الخاطر إلى مسقط رأســى واعتمــلت فى داخلى سابق ذكرياتى وملاعب طفولتى وسابق بحثى وتجاربى ووجدتنى مشدودا إلى تلك العمارة الإسلامية ذات الطابع الفنى المتميز بمسجد العارف **بالله** إبــراهيم الدســوقى الذى هو بحق تحفة فنية رائعة فظهرت فيها المشربية من خلال نوافذه،وحيث مشكاواته النادرة والضريح الأرابيسكى الفريد وقبته الشامخة التى تعيــش الــنفس من خلال رؤيتها لحظات العشق الإلهى،ومآذنه التى تعتبر خير مثال لطراز العمارة الإسلامية الأصيلة فتشد الأبصار إلى عنان السماء حيث اللانهائية التى تشــير إلى وجود **الله** وبين هذا الخليط من المشاعر والتجارب ومن خلال محاولاتى المحــددة بالقاهرة فكان لكل ذلك أثره الفعال فانعكس فى صورة محاولات وأداء عملى جديــد.. أجــل ، إنها عظمة الفن الإسلامى الذى أبرز مميزاته الرقة والروعة والتأمل والجمــال، وكيــف لا يكون كذلك وهو وليد الإيمان فهو يدعو النفس للتسبيح والتفكير والــتدبر فى خلق **الله** سبحانه وتعالى والتأمل فى إبداع الخالق فى صورة هذا الجمال والــروعة وفى صورة للعقل البشرى الذى اهتدى إلى هذا العمل الخلاب... ومن هنا كــانت نقطة التحول بمحض الصدفة الباحثة ولهذا فأنا أقدر واعتز بهذه المرحلة حيث وجــدت ضــالتى المنشودة فكانت سعادة ما بعدها سعادة. لقد وجدت الهوية تدنو منى والشخصــية الفنية قد تبلورت فعلمت أنه قد آن أن أعمل ألف حساب وحساب، وأعمل الفكــر والجــوارح قبل أن تمتد يدى فوق المساحة البيضاء... فعايشت من خلال الفن الإســلامى الشــفافية والنورانية الإلهية كما عشقت سحر وعظمة الشرق التى تتضح بــأبهى صــورها فى القاهــرة الحبيبة ذات الألف مئذنة، ومن خلال عشق التصوف وعذوبــة القرب من **الله** سبحانه وتعالى والزهد وحلاوة الطاعة فتوجهت إلى **الله** أن يوفقــنى فى المشــاركة بجهــد متواضع فى الحفاظ على هذا الصرح الفنى الإسلامى

الشـــامخ، وفى محراب التوسل إلى **الله** سألته العون أن يكون لى الشرف بوضع لبنة إلى عظمة هذا الفن الرفيع الذى يفوق إمكانياتى المحدودة.

إذ أنـــه لزاما علينا معشر الفنانين أن نحافظ على تراثنا الغالى فهو أغلى ما تعتز به القرون والأجيال وهو مسئولية كبيرة فى أعناقنا جميعاً.

تـــلك هى تجربـــتى المتواضعة والمناخ والظروف التى ظهرت فيها وأشهد **الله** أنـــنى قد أوردتها بصدق كما أسأله سبحانه وتعالى أن يعيننى على المضى قدماً حتى أقدم فى هذا المجال شيئاً اعتز به إنه هو السميع المجيب .

وتقول نعمات أحمد فؤاد عن أعمال الفنان حسن غنيم :

" مـــررت بمعرضـــه – خطوط شفافة مجنحة فيها تحليق وفيها أبعاد مترامية – وحـــدة الخـــط البارز فى تشكيله – ولهذا لا ينطلق الخط المصرى كما نعهده فى المسلة ثم المـــئذنة هـــو الخط الصاعد الصامد – حتى حين استدار فى القباب ، إنما كان طريقه إلى قمة من جديد.

الفـــنان صـــورة حافلة بالرؤية الإسلامية من مآذن وقباب وحشوات فن المشربية الذى يغدو فيه الخشب أرواحاً متحابة عاشقة... وابن البلد يقول عن صانع المشربية يعشق الخشـــب – يعبر بهذا عن التداخل التشكيلى يلفظ فيه حروف العشق ومعناه... ولكن المآذن أيضـــاً فى ســـموقها، خطوطهـــا ليســـت منســـابة ولكنها أدوار متقاربة من التشكيل فيها مجاهدة... هل يترجم عن نفسه ؟؟ يبدو أنه تعب كثيراً.

الفـــنان حســـن غنيم يهوى التعشيق بالخرط والمادة ممثلة فى الخشب – اللوحات عنده متصوفة تغرد فيها القباب السابحة فى الألوان الفضية مظلة من الر ضوان "[1].

ويقول الكاتب الصحفى أحمد بهجت :

" قـــد أسعدنى معرض الفنان حسن غنيم.. ويعكس معرضه مرحلتين من مراحل التعـــبير – مرحـــلة أسماها النقاد فى الندوة بالمرحلة الرومانسية الصوفية ومرحلة أخرى

---

(١) نعمات أحمد فؤاد: مقال فى جريدة الأخبار ، ٣ ديسمبر ١٩٨٢.

نحـــو الـــتجريد المطلق باستخدام بقع لونية من الخشب توحى بالأرابيسك دون أن تقع فى أســـره... ولســـت أعرف لماذا استهوتنى المرحلة الصوفية، كانت اللوحات تضم فراغات لونية، وهى فراغات تنطوى على شحنات شعورية لا تلبث أن تنقل إليك، وسط هذه القباب الباهـــتة تـــلمح علما عليه " لا إله إلا **الله** " وتنقلك اللوحة إلى ما وراء الطبيعة.. وتضعك فى قـــلب طاقة شعورية معينة... وفى لوحة أخرى يستخدم الرسام أسلوباً جديداً من ناحية الشـــكل والمضمون... فيقدم وسط تهاويم لونية رسماً لمجموعة من الخشب المخروط عليه علم " لا إله إلا **الله** ".

وقـــد تـــركت هذه اللوحة فى نفسى الانطباع التالى ... أحسست أننى أقرأ للمرة الـــثانية كتب الطريق إلى المدائن والقادسية.. والكتب تحدثنا عن مجد العسكرية الإسلامية فى الـــبدايات الأولى، وقد خيل لى أمام اللوحة أن كتلة الخشب المخروط رمز لكتلة صلبة مـــن شـــعور الجـــنود المسلمين القدامى وهم فى طريقهم لتحرير العقل وكسر القيود على انطلاقه نحو **الله** والحرية.

خيـــل لى وأنا أقف أمام اللوحة أن هذه الكتلة المندفعة تمضى فى طريق بلا عودة ولا يهمـــنا أن يكـــون الطـــريق ذهابا وإيابا، فإن الأوبة الحقيقية هنا هى إحدى الحسنيين.. النصر أو الشهادة... "[1].

فى حوار أجرته مجلة لواء الإسلام سُأل الفنان :

نـــرى فى لوحـــاتك تعبيراً واضحاً عن الإيمان الداخلى، وكيف استطعت أن تعبر عن هذا الانطباع ؟

أجاب الفنان حسن غنيم :

" مـــن الصـــعب جداً أن ينقل الفنان إيمانه الداخلى ويترجمه فى لوحاته، وهذا ما اســـتطعت الوصـــول إليه فى معرضى الأخير، وما سبقه من معارض فعندما ترى اللوحة تشعر بلمسة الإيمان والصدق. ونورانية العقيدة الإسلامية.

---

(١) أحمد بهجت: مقال عربة البرتقال ، جريدة الأهرام، ٣ نوفمبر ١٩٨٢.

ومـــا كتبه الزائر فى سجل الزيارات بالمعرض ترجم ما أردت التعبير عنه وأكد معـــانى الإيمان الموجودة داخلى. وإننى أشعر بأن **الله** سبحانه وتعالى يعطينى الإلهام فى هـــذا المجال بالتحديد، وبصدق شديد.. فإننى أرى أن أعمالى الفنية هذه تنفرد بشيء معين وكـــثيرون طـــرقوا هذا المجال لكنهم لم يستطيعوا الوصول إلى ما أردت تأكيده فى إضفاء الشفافية التى نحسها فى عقيدتنا الإسلامية ".

وعندما سئل :

ما هى الإضافات التى تحاول بعثها فى روح الفن الإسلامى ؟

قال الفنان حسن غنيم :

أردت أن أعـــبر عن هذه الإضافات من خلال أعمالى الفنية فى شقين الشق الأول هـــو إحـــداث تـــناغم بيـــن الشـــكل والظل من خلال المنظور الإسلامى للأعمال الفنية، فالمخروط الخشبى عندما تجمعه فوق اللوحة تبرز العلاقة بين الشكل والظل بالإضافة إلى أن كـــل تفـــريعة لها ظل خاص بها، فهذا التناغم بين الضوء والظل يوحى بتآلف موسيقى خفى.

والشـــق الثانى هو الشق الذى أعبر فيه عن انعكاسات الإيمان، وسأظل أسير فى هذا الطريق إلى آخر نبض .

وعندما سئل :

ما هى فلسفة الفن الإسلامى فى الخداع البصرى ؟

أجاب الفنان حسن غنيم :

" الفـــن الإســـلامى هـــو الفن الوحيد الذى أعطى كل ما يمكن تصوره من فنون الخـــداع البصـــرى حاليـــاً. فزعيم مدرسة الخداع البصرى " فازارلى " أخذ دائرة الخداع البصـــرى والمثـــلث من زخارفنا الإسلامية ثم طورها وكان هذا اجتهاداً من فنان عالمى. ومـــن باب أولى فهذه حضارتنا الإسلامية ونحن الذين نملكها وليس فازارلى ويجب علينا استغلال هذا الفن وتطويره وأنا أحاول فى هذا المجال.

وفلسفة ذلك الفن الإسلامى كانت الإبهار كما كانت تحدياً لفنانى ذلك العصر .

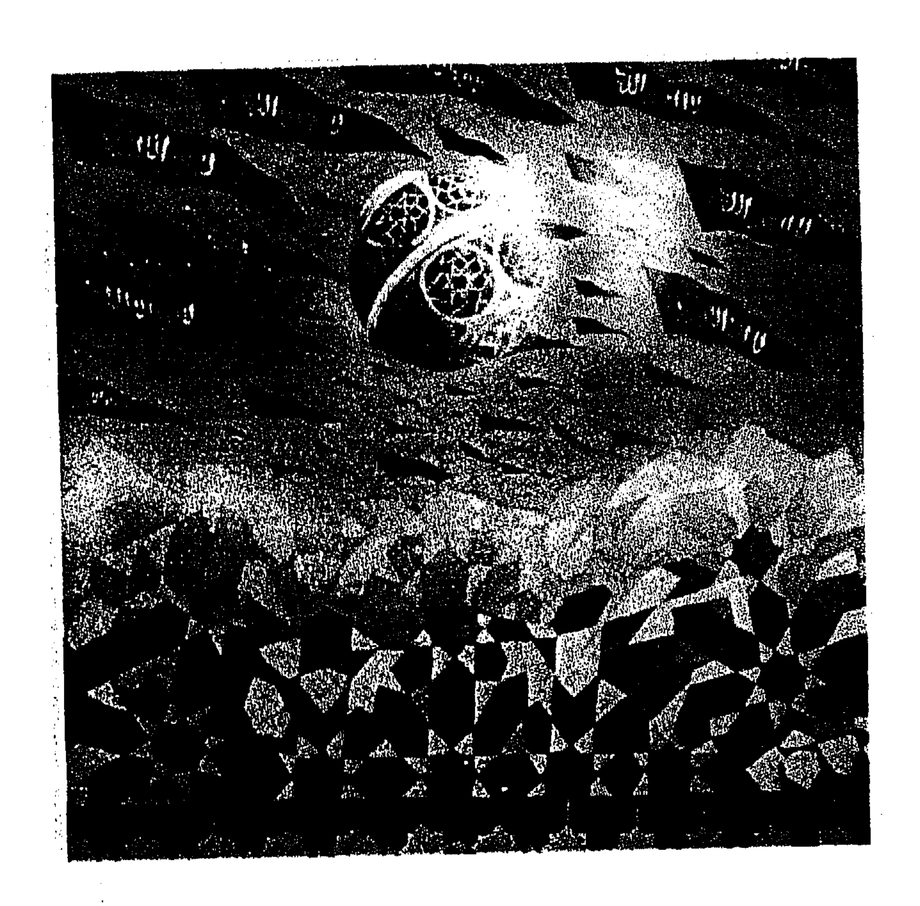
وعندما سُئل :

ما أهمية المشربية فى الفن الإسلامى ومغزاها فى لوحاتك ؟

أجاب الفنان :

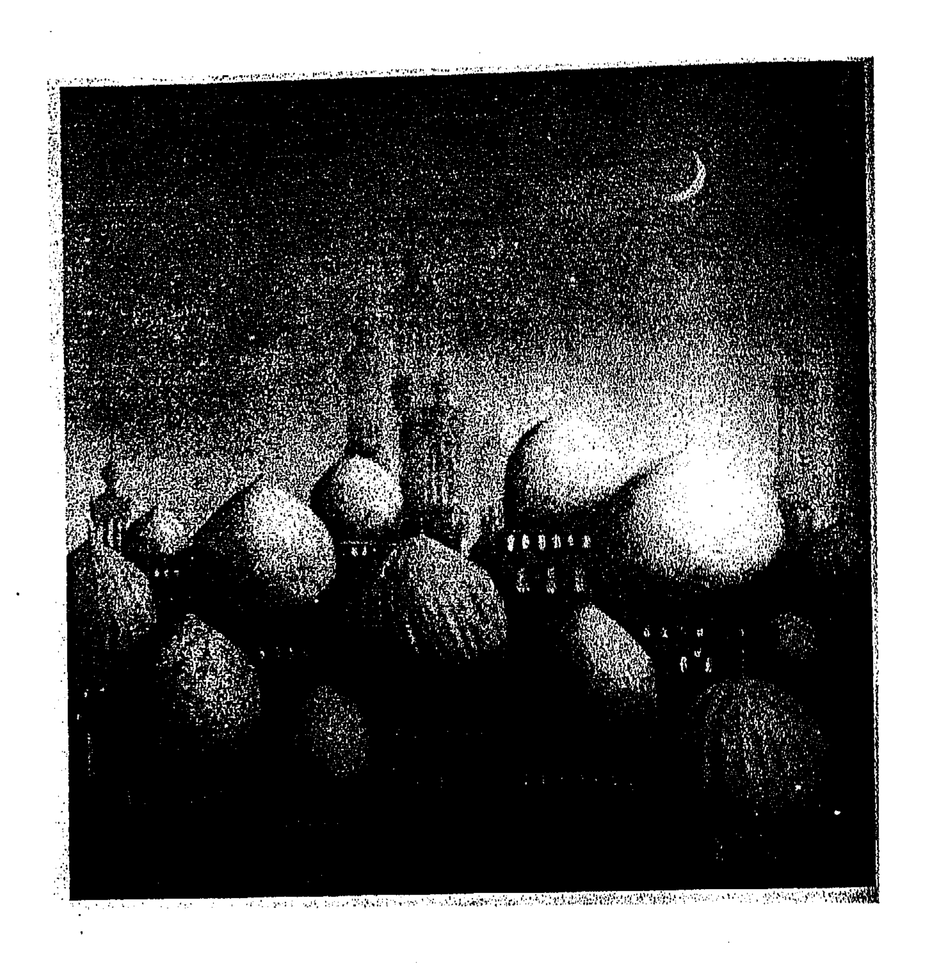
" المشــربية وضــعت لــناحية فقهية حيث يحرم الإسلام ظهور المرأة فى شباك منزلها أمام المارة فى الشارع. وصنعت المشربية على أساس أن ترى المرأة الخارج دون أن يــراها أحد ". وترى الباحثة أن للمشربية جانب وظيفى نفعى كما أن لها جانب جمالى أيضــاً. والمشربية ترد مفرداتها كثيراً فى أعمال الفنان حسن غنيم، حيث يستغلها كمفردة تشــكيلية تتفاعل فوق سطح العمل الفنى فتمثل أحياناً مصفوفات طائرة محلقة فى سماوات اللوحة تنطلق منها بيارق تحمل عبارة لا إله إلا **الله** .

وتــرى الباحثة أن أغلب أعمال الفنان حسن غنيم يغلب عليها أنها تسبح فى نور، أو تشع نور، كما أنها تمتد إلى آفاق بعيدة المدى توحى باللانهائية، وتقترب من السيريالية الميتافيزيقية ليس بمعناها الحديث ولكن الميتافيزيقية الصوفية إن صح التعبير.



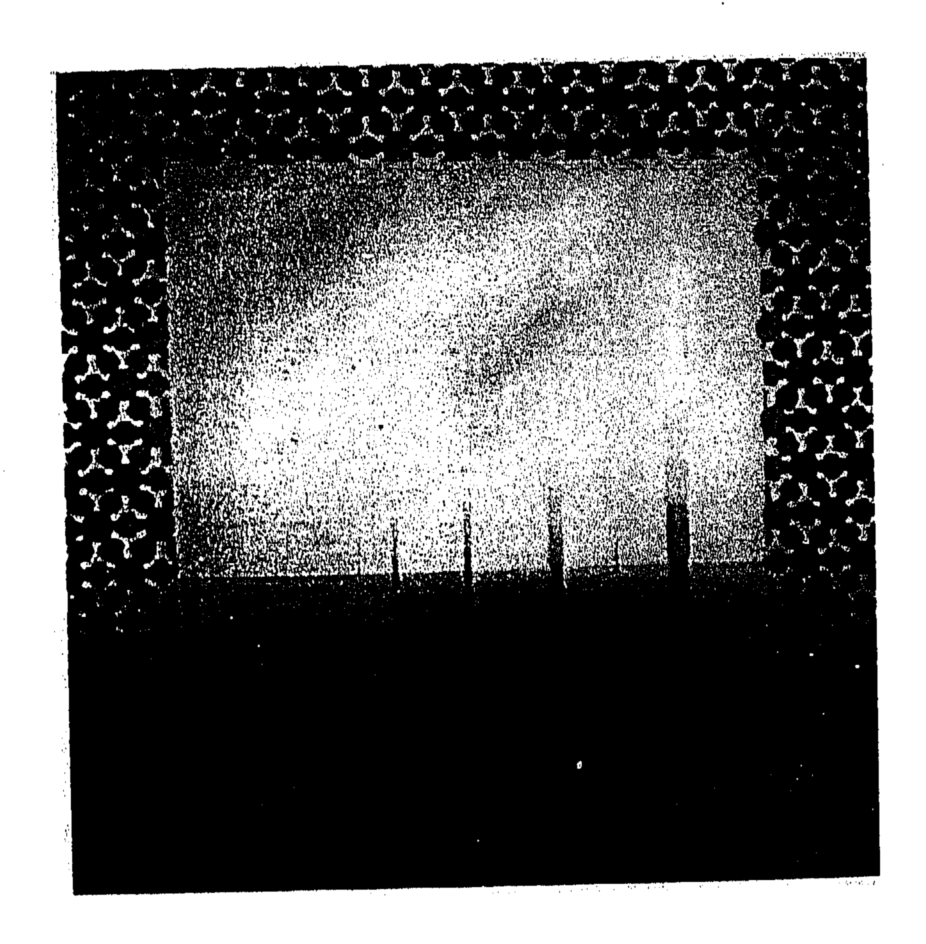
شكل (١٢١)

لوحة (لا إله إلا الله) للفنان حسن غنيم وتتكون اللوحة من بيارق سابحة فى النور مكتوب عليها (لا إله إلا الله) وفى الوسط قنديل سابح فى النور أيضاً ومكون من أشكال نجمية مستديرة وأسفل اللوحة مجموعة من النجمات الهندسية الممتدة إلى داخل اللوحة فى الفضاء.



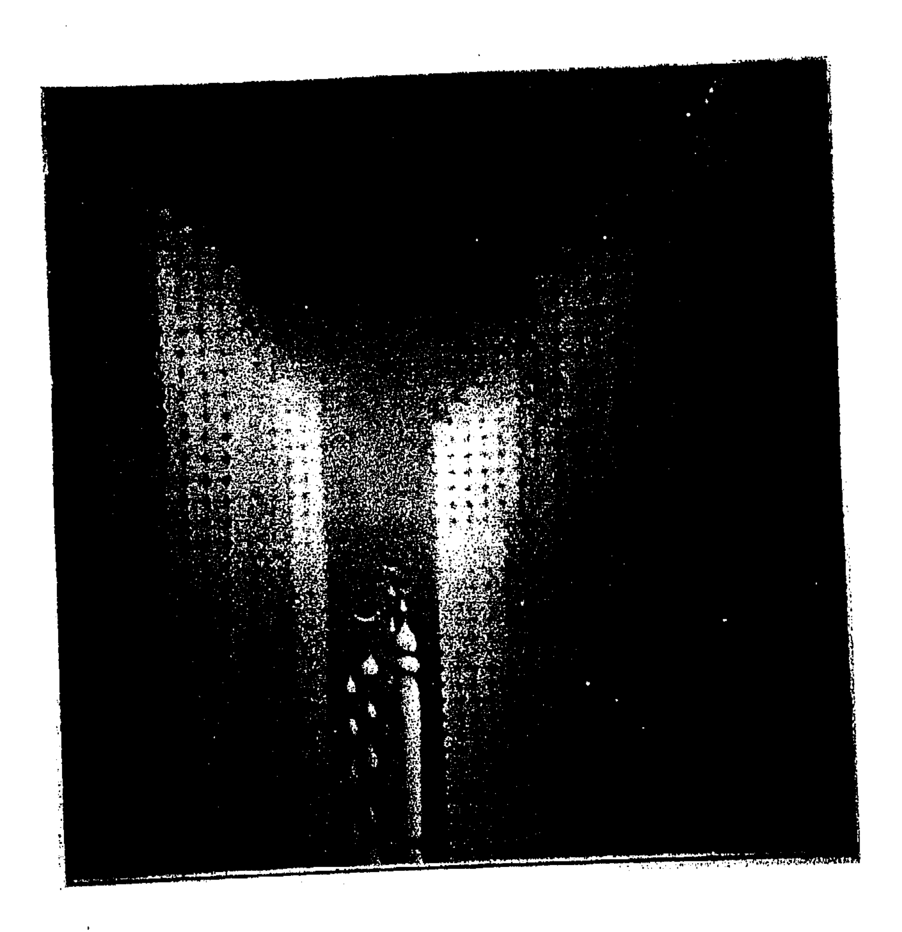
شكل (١٢٢)

لوحة القباب للفنان حسن غنيم وتتكون من مجموعة متنوعة الأحجام من القباب بألوان هادئة خافتة شفافة وبعض المآذن السابحة فى السماء والتى لا تكاد تلحظ من فرط شفافيتها، وقد أغلق الفنان اللوحة السابحة فى الضوء الأثيرى بخط من العرائس الزنبقية التى غالباً ما توجد أعلى أسطح المساجد وقد حددها بلون غامق نسبياً ليؤكد الضوء فى مختلف أنحاء اللوحة.



شكل (١٢٣)

لوحة (طريق النور) وتظهر اللوحة داخل إطار من المشربية (الخشب المخروط) وتمتد فى اللوحة أحد عناصر الخشب المخروط بشكل متدرج من الكبير إلى الصغير يمتد فى أعماق اللوحة فى الفراغ اللانهائى حيث يمكن إطلاق سمة الميتافيزيقية الصوفية عليها حيث الكون الممتد فى الأرض والسماء.



شكل (١٢٤)

لوحة (تكوينات من المشربية) تظهر وحدات من الخشب المخروط على جانبى اللوحة بتدريجات لونية هادئة وصافية تبدأ فى إطار اللوحة قاتمة لتتدرج فى الضوء حتى تصبح مضيئة كلما اتجهنا لعمق اللوحة التى صممها الفنان على شكل مآذن مبتكرة تعلوها الأهلة – وقد استغل الفنان المشربية الأرابسك كمفردة تشكيلية فى مصفوفات تكون منظومة جمالية توحى بالعمق فى اللوحة.

الفنان الفلسطينى / جمال بدران

- خريج كلية الفنون التطبيقية – القاهرة : ١٩٢٧م.
- شارك فى ترميم زخارف المسجد الأقصى: ١٩٢٧ – ١٩٢٨م.
- مواليد حيفا – فلسطين : ١٩٠٩ .
- أرسل فى بعثة دراسية إلى بريطانيا سنة ١٩٣٤ – ١٩٣٧م.
- أرسل فى بعثة دراسية من قبل حكومة الانتداب البريطانى للدراسة فى مدرسة الفنون والصناعات المركزية بلندن من عام ١٩٣٤ – ١٩٣٧ .
- انشأ مرسماً للفنون والزخارف فى رام **الله** والقدس.
- أقام وشارك فى العديد من المعارض محلياً ودولياً.

من أهم أعماله :

- إعادة زخارف منبر صلاح الدين الذى أحرق سنة ١٩٦٩ من قبل الاحتلال الإسرائيلى حيث استغرق هذا العمل زهاء خمس سنوات بواقع (٢٢٥٠) ساعة عمل، وكان التكليف من قبل مجلس إعمار الأقصى.
- قام بكتابة وزخرفة وتكوين لوحات بطول (٢٣ م) وبعرض (٥٠ سم) – نفذت بالفسيفساء لآيات من سورة الإسراء : [**سبحان الذى أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ...**](١).
- شارك فى اللجنة المختصة لدراسة زخرفة مسجد الشهيد الملك عبد **الله** فى عمان.

يقول الفنان : " كنت وأنا طالب صغير زمن الأتراك وكان عمرى فى ذلك الوقت ٨ سنوات، كنا نأخذ فى المدرسة مادة أشغال يدوية باستخدام خامة الورق ومنذ ذلك الوقت أخذت أتدرب على العمل فى خامات أخرى كتمارين جادة وكثيرة،وكنت اعتمد على نفسى كثيراً لأننى لم أكن ألقى الاهتمام بمادة الفنون فى ذلك الوقت وربما استمر هذا إلى وقت متأخر من أيامنا هذه. ويرجع السبب فى ذلك إلى قلة المتخصصين فى هذا المجال.

وعندما أصبحت فى سن الشباب التحقت بمدرسة الفنون والزخارف المصرية بالجمزاوى، وتخصصت فى مادة الزخارف الإسلامية وتخرجت فيها عام ١٩٢٧، ومنذ

---

(١) سورة الإسراء: الآية ١.

ذلــك الوقــت وأنــا أعمل بكل ما لدى من طاقات منتجاً لأعمال فنية فى مجال الزخارف والخط والأعمال التطبيقية، مستخدماً خامات مختلفة كاللون والجلد والنحاس والزجاج .

ويضــيف الفنان قائلاً : فى الفترة ما بين ١٩٣٤ – ١٩٣٧ كنت فى بعثة دراسية فــى لــندن وسنحت لى فرصة التردد المستمر على متحف فيكتوريا وألبرت للاطلاع عن كثــب علــى القطع الفنية الإسلامية والمعروضات النادرة، وكنت دائماً متفحصاً لزخارفها وألوانهــا وأشــكالها، هــذا الاطلاع أكسبنى خبرة جيدة ومتعمقة لدراسة التراث الإسلامى للوقوف على حقيقة وفلسفة الفكر فى الفن الإسلامى .

أمــا بالنســبة لتــناول اللون يقول الفنان بدران : " كنت فى البدايات أحاول نقل الألــوان كمــا هــى وبعــد ذلك أصبحت لدى خبرة وممارسة فى اختيار الألوان وتناسقها ودرجاتهــا وعلاقاتهــا مــع بعــض إلى أن أصبحت منتجاً لدرجات لونية من خلال مزج الألــوان، فــيها نوعــاً من التجديد، كما أننى قمت بمعالجة الخامة التى أضع ألوانى عليها بطــريقة تعطــى تأثيرات لونية مستحدثة وجديدة ومن تلك الخامات استخدامى لزيت بذرة الكــتان بعــد الانتهاء من عملية اللون ومسح اللوحة كاملة فتعطى تأثيراً للمساحات التى لم تلون تخدم العلاقات اللونية فى بقية اللوحة .

يقــول الفــنان بدران : قمت بدراسة المصاحف الإسلامية وزخارفها وخاصة فى الصــفحات الأولى منها ودرست الألوان بطريقة فاحصة للون ومكوناته،وهذا أفادنى فــى استخدامى للون فى الأطر الزخرفية فجاءت ألوانى قوية ومعبرة وفيها روحانية كنت دائماً أبحث للوصول لها والحمد **لله** نجحت فى ذلك خلال تجربتى وممارستى لعملى دون انقطاع .

ويضــيف الفــنان بــدران قــائلاً : أكثرت من استخدامى للون الأزرق البحرى والأزرق الــتركواز المخضر والأحمر الفرميليون، والأحمر الكرميدى والأزرق الفيروزى والــبرتقالى المصفر الأحمر الوردى والأصفر الأوقر والبنى المحروق الفاتح، إضافة إلى الذهــبى والأسود والأبيض وهذه الألوان فى نظرى ليست بألوان جديدة بل هى ألوان فى صميم الأعمال الفنية الإسلامية. وطريقتى للتوزيع اللونى كانت دقيقة جداً إضافة إلى الدقة المتناهــية فى الزخرفة، حتى أعطى الفن جزءاً من قوته التى ليس بالسهل الوصول إليها،

بـــرغم التكنولوجـــيا الـــتى توصل إليها عصرنا الحاضر فالألوان التى استخدموها تنطق بحـــيوية وطبـــيعة تصـــنيع حافظـــت على نصاعتها ومتانتها عبر العصور السابقة برغم البســـاطة الـــتى كانت فى ذلك الوقت سواء كان ذلك فى إعداد الألوان أو الخامات اللازمة للإنتاج الفنى "[١].

ومـــن خـــلال تحلـــيل أعمال الفنان بدران يتبين أن الفنان شديد الالتزام بالتراث الإســـلامى ، ويتضـــح ذلـــك فى كيفية تناول الزخـــارف الإسلامية الهندسية والنباتية فى أعمالـــه حيث أنه مرتبط بالشكل الأول الموجود فى التراث سواء أكان تصميمات نباتية أم وحـــدات نجمـــية بمعنى أنه مرتبط بالتراث فلم يحاول تناوله تناولاً معاصراً أو حديثاً فى محاولـــة للحفـــاظ على الشكل التراثى الأوّلى الموجود كما هو بدون تحريف أو حذف أو إضافة أو تناول مختلف.

وترى الباحثة أن الفنان جمال بدران تناول الخط العربى ولكن بدون تحريف، كما أنـــه يهتم بانتقاء العبارة، فلا يقوم بتجريد الخط من معناه بل ينتقى العبارة ذات المعنى مثل (بســـم **الله** الرحمـــن الرحـــيم) (**الله نور السموات والأرض**) (العمل عبادة) ، فيهتم بانـــتقاء المعـــنى فى العبارة بالإضافة إلى الشكـــل الجمالى للعبـــارة داخل التكـــوين فى العمل الفنى فتعكس بذلك قيماً جمالية بالإضافة إلى القيم الشكلية المتضمنة فى المعنى .

---

(١) محمـــد خليل أبو الرب : القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الزخرفية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان.



شكل (١٢٥)

لوحة للفنان جمال بدران تتكون من تصميم دائرى بداخله عبارة (العمل عبادة) بالخط الكوفى المنسوج بوريقات نباتية تتخلله محدثة إحساساً بالليونة والحركة الدائرية التى يؤكدها الإطار الدائرى والتى تتباين مع الخطوط الرأسية الحادة للخط الكوفى، وتتردد الخلفية النباتية فى الأركان الأربعة للوحة ولكن بمقياس رسم مختلف.



شكل (١٢٦)

لوحة للفنان جمال بدران تحوى الطبق النجمى المكون من ثمان أضلاع ينقسم من الوسط فى مساحتين مستطيلتين مكتوب فيهما عبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) ثم (الله نور السموات والأرض) بالخط الكوفى المورق والمزهر، وترى الباحثة أن الفنان متأثر بدراسته للصفحات الأولى من المصاحف الإسلامية وألوانها وتكويناتها حيث يقترب منها كثيراً فى تصميماته.

الفنان الفلسطيني الخزاف / محمود طه

- مواليد يازور – يافا (فلسطين): ١٩٤٢.
- حصل على بكالوريوس الفنون تخصص خزف من أكاديمية الفنون – بغداد سنة ١٩٦٨.
- درس الخط العربى على يد المرحوم/ هاشم البغدادى من ٦٤ – ١٩٧٠.
- دراسة عليا لمدة سنة فى كلية كاردف للفنون فى ويلز – بريطانيا.
- أقام وشارك فى العديد من المعارض على الصعيد المحلى والعربى والدولى.
- يعمل فى مجال تدريس الفنون والخط العربى فى الأردن.

يقول الفنان: قبل الدراسة الجامعية كانت هوايتى متجهة إلى الخط والرسم وأشغال الفخار، وأثناء الدراسة المتخصصة فى الخزف، أخذ الوعى الفنى لدى يتطور وخاصة فى البيـئة المحـيطة، بيـئة بغداد المبنية من الطوب الآجر التى توصل إليها الفنان فالنتينوس كارلامبوس Valentinos Charalambos كفن حديث ومتأثر بتقنيات الخزف الإسلامى فى العصر العباسى من حيث التصميم والتكوين، مع اختلاف بسيط عن اللون الإسلامى .

ويضيف الفنان قائلاً: فى البداية تأثرت بالشكل الذى ينتجه " فالنتينوس " ، إلا أن هـذا الـتأثر أخـذ فـيما بعد بالتمحور إلى شخصية جديدة لها خلفياتها التراثية من حيث عناصر الشكل وزخارفه بالإضافة إلى الألوان التى تميزت بها جدران مساجد بغداد .

فـالألوان المستخدمة فى طلاء الفخار العراقى الحديث والإيرانى ما هى إلا نسخة قريـبة مـن الألوان التى كانت سائدة فى عصور سابقة فى كلٍ من بغداد وسامرا، وتبريز وأصـفهان، ولكـن هـذه الألوان من وجهة نظر حديثة تخدم بشكلٍ قوى الاتجاهات الفنية الحديـثة فـى الخـزف كونها تستخدم فقط على المساجد وهى بالتحديد الأصفر والأزرق الغـامق والفاتح والتركواز المزرق والتركواز المخضر إضافة إلى الأبيض والأسود، بينما كان اللون الأحمر محدوداً وكان الأكثر سيادة منه اللون البنفسجى .

ويقـول الفـنان : أمـا بالنسبة لى كفنان حديث يتطلع إلى متابعة حركة الخزف العالمـية كفـنٍ فهـذا يتطلـب منى اللجوء إلى تطوير درجات اللون سواء المستخدم على القاشـانى أو المسـتخدم فـى الأوانى الفخارية، غير أن التأثير الأساسى فى الألوان التى اسـتخدمها، جـاء إلى درجة كبيرة على خلفيات من الألوان الإسلامية كالأخضر الزيتونى

والأزرق الـتركواز والأخضـر الـتركواز والأصـفر الأوقر والأحمر المحروق والبنى والأبيض[1].

ونشـير هـنا إلـى أن التقنيات التى كانت سائدة فى العصور القديمة وخاصة فى مجـال الحـريق كانـت محـدودة وتأخذ طابعاً موحداً (أفران الحطب)، لكن تطور علم الخزف فى العصر الحديث جلب معه قضايا كثيرة فى مجالات المواد الخام والأكاسيد مع التطور الكبير فى تنويع عمليات الحرق التى أصبحت تشمل أفران الكهرباء، أفران الغاز، أفـران الديزل ، إضافة إلى أفران الحطب، وكل نتيجة لعملية حريق تختلف تبعاً لاختلاف وسـائل الحـرق، ولا تـأتى النـتائج متشـابهة بمعنى آخر أن النتائج التى تعطيها أفران الكهرباء تختلف عن النتائج التى تعطيها عملية الأفران.

أمـا بالنسـبة للون فالخزاف الماهر يستطيع أن يسيطر بنسبة أكثر من ٧٠% فى عملـيات اللـون المـتوقع، فالفنان الذى صقلته التجربة يستطيع أن يؤكد اللون الذى يريده ويسـتطيع أيضـاً أن يبـتكر ألوانـاً جديدة من خلال عمليات المزج والإضافة فى تركيبة الـزجاج، ويسـتطيع كذلـك أن يسيطر تماماً على ملمس الزجاج من حيث درجة اللمعان والصـقل. بالنسبة لأعمالى هناك بعض المواضيع تحتاج إلى دراسة لونية يتم تعزيزها من خـلال تأثـيرات الألوان الإسلامية، ولو أن جزءاً منها يخترقه تقنية لونية حديثة ولكن فى كثـير مـن الأحيان أميل إلى جعل بعض الخلفيات والأماميات إلى اللون الأكثر إثارة فى الخـزف الإسـلامى وهـو اللون التركواز الأخضر والتركواز الأزرق، أو اللون الأزرق المطفـى. لا اسـتعمل اللـون بطريقة مباشرة – يضيف الفنان قائلاً – وخاصة فى أعمال النحـت الفخـارى أو الأوانى، إنما استخدم طريقة رش الألوان ما بين لونين وثلاثة ألوان معـاً، وكتوضيح أكثر ترش القطعة على سبيل المثال بلون ثم يتم قشط العناصر الزخرفية وإضـافة لـون آخر بواسطة الرش ثم استخدام لون محايد بواسطة الرش كذلك لتكون فى مجملها ثلاثة ألوان على شكل طبقات لونية. وأحياناً يضاف إلى الزجاج أثناء عملية الرش الثانـية والثالثة نسب قليلة جداً من أكسيد التيتانيوم Titanium أو مادة الروتايل Rutile لإعطاء النتيجة سطوحاًوملامس ذات تأثير تقنى معاصر[2].

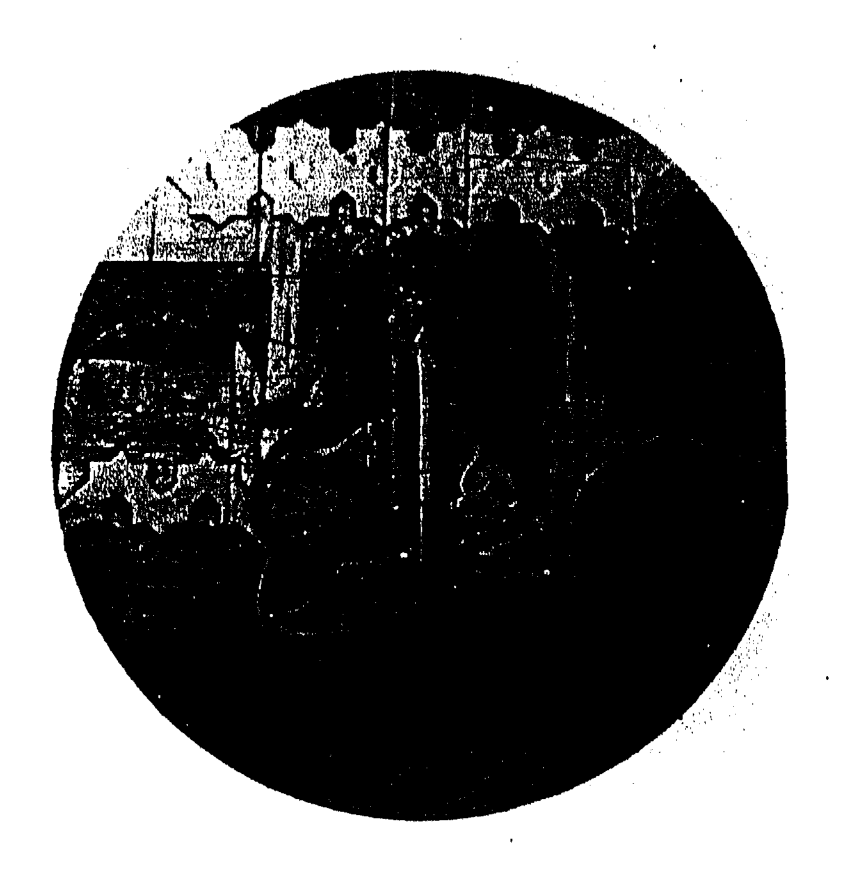
(١، ٢) محمد خليل أبو الرب : المرجع السابق.

أثـــر اللـــون فى الأوانى الخزفية الإسلامية وطريقة تنفيذ التصاميم بشكل كبير فى أعمالى خاصة خزف سامراء والفسطاط وأخص بالذكر الخزف ذ البريق المعدنى، وهذه الألـــوان تمتاز بتقنية عالية إذ كانت تعتبر مرجعاً مهماً لخزافى أوروبا وخاصة فى القرن التاســع عشـــر، فمثلاً الخزاف البريطانى العالمى (ألن كيجر سميث) الذى أدهشته ألوان الـــبريق المعدنـــى الإســـلامى جعلته يمكث أكثر من ستة شهور فى أطلال الفسطاط وذلك لدراسة طبيعة أفران الحطب المستخدمة فى تلك الفترة وساعده على ذلك الخزاف العراقى المرحوم / سعيد الصدر، وهذا ما صرح به (ألن كيجر سميث) فى حوار بينى وبينه فى بريطانيا عام ١٩٧٦ (الحديث للفنان الخزاف).

ويضـــيف الفـــنان محمود طه قائلاً : " الأوانى الإسلامية بالرغم من أنها تميزت ببعض الألوان الخاصة كلون السيلدون (الأخضر الفاتح) والتركواز المزرق، إضافة إلى بعـــض القواريـــر الـــتى تميل إلى اللون البنى، لكنها بقيت تجمع بعض الألوان المستخدمة علـــى القاشانى بألوانه المعروفة، وتبقى هذه الأوانى من المؤثرات الرئيسية التى لا أزال الجأ إليها من حين إلى آخر.

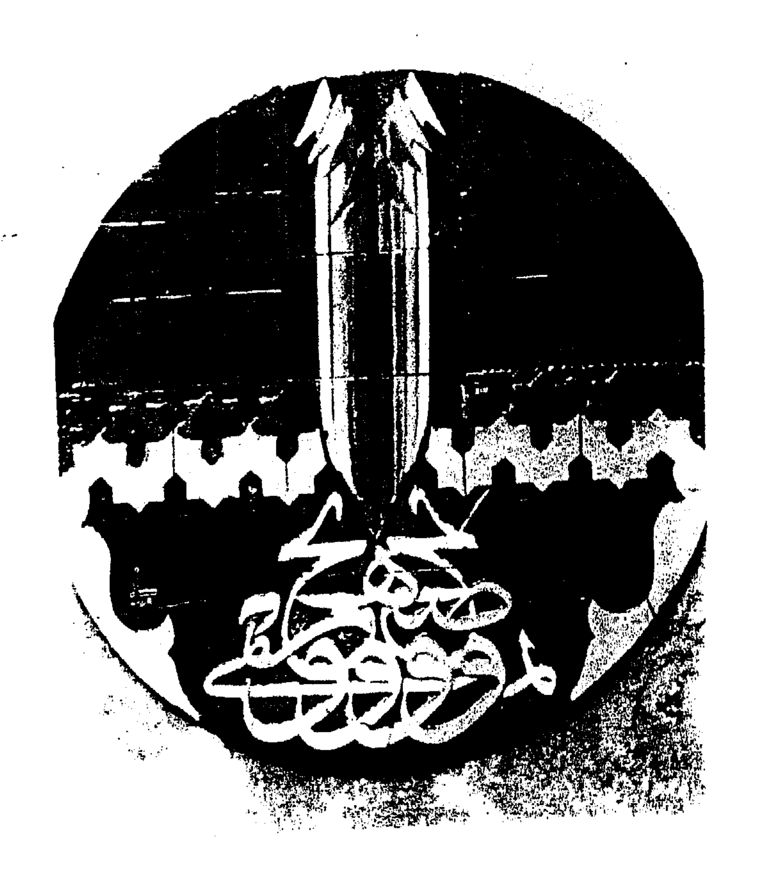
وترى الباحثة أن أعمال الخزاف محمود طه تحمل مضامين وأفكار مستوحاة من الفـــن الإســـلامى، كمـــا تحمـــل أيضـــاً الكثير من الرموز والأشكال والوحدات الإسلامية الهندســـية والخطـــية والأشـــرطة الإسلامية التى يقوم الخزاف بتوزيعها داخل إطار العمل الفنى بأسلوب معاصر وحديث يحمل الطابع الإسلامى.

كمـــا يقـــوم الخزاف بالتشكيل على الأسطح الخزفية بالخط العربى مشكلاً لوحات خزفـــية مسطحة توحى بالأشكال الجدارية الممتدة على الحوائط مما يؤكد أن الفنان لم يكن يـــنقل التراث بحرفيته ولكنه كان ينتقى عناصره ويمزجها بأسلوبه المعاصر، خاصة تناوله لألـــوان الجلـــيز وتقنياته ومحاولاته العديدة لإنتاج مجموعات من الألوان فى العمل الواحد مـــن خلال خلط الأكاسيد والجليزات، والتى يستقيها من ألوان الخزف الإسلامى فى العراق مـــن خـــلال فكر متجدد ومحاولات مستمرة لدراسة ألوان الجليز دراسة متعمقة ليصل بها إلى الدراسة المعاصرة المستقاة من التراث.



شكل (١٢٧)

بلاطات خزفية للخزاف محمود طه داخل إطار دائرى تحوى تصميمات إسلامية موزعة بشكل متماثل ولكن ليس إلى حد المطابقة، وفى الوسط حروف من خط النسخ وعلى الجانبين أشكال قباب أو محاريب تعلوها أشكال نجمية متراصة وملونة بالطلاء الزجاجى (الجليز).



شكل (١٢٨)

بلاطة خزفية كبيرة مكونة من أشكال حروف عربية بخط النسخ يقطعها بشكل أفقى مجموعة متكررة من حرف الألف بشكل متماثل والشكل فى مجمله تكوين معاصر مستوحى من الفن الإسلامى.

الفنان العراقى / شاكر حسن آل سعيد

- مواليد السماوة – العراق : ١٩٢٥.
- ليسانس العلوم الاجتماعية – بغداد: ١٩٤٨.
- أسس مع جواد سليم جماعة بغداد للفن الحديث: ١٩٥١.
- دبلوم فى الرسم معهد الفنون الجميلة – بغداد : ١٩٥٤.
- درس فى باريس فى المعهد العالى للفنون الزخرفية والمعهد العالى للفنون الجميلة (البوزار) من ٥٥ – ١٩٥٩.
- أسس تجمع البعد الواحد: ١٩٧٠.
- أقام العديد من المعارض وشارك فى المعارض المحلية والدولية.
- حصل على العديد من الجوائز التقديرية.
- تفرغ للنحت والفن – وزارة الثقافة والإعلام بالعراق.
- ألف كتاب الأصول الحضارية والجمالية للخط العربى والعديد من الكتب التى تتناول الفنون الإسلامية.

يقـــول الفنان شاكر حسن آل سعيد : " بدأت مسيرتى الفنية متأثراً بالفنون الجميلة ضـــمن رأى جماعـــة بغداد للفن الحديث التى شاركت فى تأسيسها مع الفنان الراحل جواد سليم محاولة منا دمجها بالأساليب الفنية العالمية.

وكـــان تأثـــرى بالفن الإسلامى بتحصيل حاصل لهذه المحاولة التى تنطوى تحت رأى الجماعـــة الفنـــية (جماعة بغداد للفن الحديث)، فظهرت لدى حينئذٍ بعض الأعمال الـــتى انطوت على بعض التأثيرات وخاصة تأثيرات يحيى الواسطى، كما فى لوحتى اسم "عائلة مشردة " وفى بعض الأعمال الأخرى التى كانت ذات مضامين شعبية إسلامية، أى فـــيما يتعلق بمأتم آل البيت " الحسين والعباس .... " الخ، على أن اهتمامى فى ذلك الوقت لـــم يكـــن منصباً على تلك الشخصيات بالذات بل على اتخاذهم منطلقاً للتعبير عن حالات معاصـــرة وبالإضافة إلى كل هذا فإننى فى تلك المرحلة (الخمسينيات) حاولت أن اقتبس ألـــوان بعض الموضوعات الشعبية والإسلامية مثل مصنوعات السجاد فى العراق إلا أننى فـــيما بعد اتجهت إلى الفن التجريدى وما بعد التجريدى فلم يبق من علاقتى بالفن الإسلامى مـــن شـــىء اللهم إلا فى الفكر الصوفى الذى حاولت أن أعكسه على أعمالى الفنية، حينما اخترت أن أقتبس الحروف العربية بأعمالى فى رحلة الستينيات .

يقـــول الفـــنان شـــاكر حسن : فى مرحلة الستينيات حاولت أن أطبق بعض آراء الحســـين بـــن منصور الحلاج " الصوفى المعروف فى معنى " اختزال المعرفة " وأعنى

بذلــك مشروعه الاختزالى فى فهم الحقيقة فهو يقول: " علم كل شىء القرآن ". وأن القرآن الأحــرف التى فى أوائل السور، وعلم الأحرف فى لام ألف، وعلم لام ألف فى ألف وعلم ألــف فى النقطة .... الخ، وهكذا فإن هذا المشروع الاختزالى الذى يطرقه الحلاج بمعنى الاختزالــية ، حاولت أن أطبقه فى استخداماتى للحروف فى أعمالى الفنية وهكذا توصلت إلـــى نية التعبير عن معنى النقطة (مثل الخدوش والفوهات محفورة فى اللوحة) وما إلى ذلك كنتيجة ومساهمة بالفكر الصوفى بالنسبة للحلاج وبالنسبة لمتصوفين آخرين.

أمـــا بالنسبة للون فى بداية الخمسينات حاولت أن أتأثر بألوان الواسطى وخاصة المـــنفذة فى المنمنمات وألوان السجاد، ولكنى لم أعتمد على النظام التعبيرى فى استخدامى للـــون، ومن هنا فلا أستطيع أن أقول أننى استمررت على مثل هذا، لأن ألوانى سرعان ما أصـــبحت ألوانـــاً موحدة، وهذا لم يستخدم تماماً فى الفن الإسلامى لأنه يعتمد على الحالة النفسية للفنان وعلاقتها فى رؤيته.

لـــو درسنا الفن الإسلامى دراسة تعليمية لاكتشفنا أن الفنان حاول أن يستخدم كل ألوانـــه قـــبل اللونـــية تقريباً، ولكن بشكل يعتمد فيه على التضاد بين الألوان وهذا ما نجده واضـــحاً فى الفن الفارسى والعثمانى ومن هنا فليست هناك ألوان نستطيع أن نعزوها إلى الفـــن الإسلامى عموماً، لكن هناك سمات لونية امتاز بها وكثير من الفنانين استمروا على التعامل مع تلك السمات عموماً فى العراق ومصر أو أى بلد عربى آخر[1].

وتـــرى الباحثة أن الفنان يحاول استلهام الخط العربى فى أعماله كقيمة تشكيلية ثم يعـــيد صـــياغة تكويناته من خلال تكرارها أو إضافة لمسات لونية مجردة بجانب الحرف العربى لتوحى بدلالات معاصرة.

كمـــا أنه يتناول الخط العربى بأسلوب حر غير متقيد بنسبة الحرف المعروفة مما يوحى بالكثير من التلقائية والعفوية والحداثة والمعاصرة.

وللفـــنان أكـــثر مـــن كـــتاب فى جماليات الخط العربى يتتبع فيها أصوله الجمالية والحضـــارية بعـــنوان (الأصـــول الحضـــارية للخط العربى) ، كما أنه له كتاب بعنوان (الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطى) يتناول فيها بالدراسة التأثيرات الفنية فى رسوم الواسطى كما يتناول التأثيرات الاجتماعية المؤثرة على تلك الرسوم حينذاك.

---

(١) محمد خليل أبو الرب: مرجع سابق.



شكل (١٢٩)

لوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد تظهر بها تكرارات لحرف (و) بشكل تلقائى حـــر دون التقــيد بنسب الحروف فى جو تجريدى لا موضوعى صرف بعيد تمامـــاً عن الفن الإسلامى كتراث إلا أنه يتصل بالعربية من بعيد ، كذلك ألوانه موحـــدة تبـــتعد كثـــيراً عن الألوان فى الفن الإسلامى وتقترب من حالة الفنان التعبـــيرية، وتـــرى الباحـــثة أن الفـــنان مستوعب جيد للفن الإسلامى وللفكر الإســـلامى، ورغـــم ذلك لم ينعكس ذلك فى لوحاته خشية تقليد التراث فالفنان كـــان يخشـــى نقل التراث كما هو، واجتراره ثانية فكان يمضى وراء التجديد والمعاصرة حتى لا يقع فى النقل المباشر وفى ابتعاده هذا ابتعد تماماً.

الفنان السورى / منير الشعرانى

- من مواليد ١٩٥٢/٩/٦.
- تلميذ كبير خطاطى الشام المرحوم " بدوى الديرانى ".
- خريج كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق: ١٩٧٧.
- عمل خطاطاً منذ عام ١٩٦٧.
- صمم عدة خطوط جديدة، وله كتابات فى النقد الفنى، والفن العربى الإسلامى.
- لــه كراسات لتعليم خطوط : الرقعة – النسخ – التعليق – الديوانى – الثلث – الكوفى – (دار أليف – تونس).
- شارك كمستشار فنى فى أعمال الموسوعة العربية العالمية، وكتب مداخل الخط العربى وأعلامه فيها.
- صدر كتاب مصور لأعماله فى دراسة تحليلية للفنان يوسف عبدلكى باللغتين العربية والفرنسية.
- صدر كتاب مصور لأعماله مع دراسة تحليلية للفنان على اللواتى باللغتين العربية والفرنسية.

يقــول الفــنان منير الشعرانى فى حديثه للباحثة عن الفنون الإسلامية بعامة والتى يلخــص رؤيته لها فى هذه العبارات التى كانت من أهم الأسباب التى دعت الفنان لاستلهام فلسفة الفنون الإسلامية فى مجال الخط العربى :

ربطــت الحضــارة العربــية / الإســلامية، المادىّ بالروحى، والدينى بالدنيوى والفــردى بالجمــاعى ، والباطــنى بالظاهــرى، والعرضى بالجوهرى، والجزئى بالكلى والمحلّــى بــالكونى، والإنسانى بالإلهى، برباط إنسانى من خلال منظومة اعتقادية متكاملة لعبــت دوراً كبــيراً فى التأليف بين القبائل والشعوب العربية، ثم بينها وبين شعوب تنتمى إلى بلدان وحضارات مختلفة، وتنتشر على امتداد قارات العالم القديم الثلاث، آسيا وأفريقيا وأوروبــا، لــتظلها بمظلــتها الحضــارية، وتفتح أبواباً رحبة أمامها لتنهل من منابعها، وتــتفاعل مــع عناصرها، وترتبط معها، وتسمو بها، وتسهم فى بناء الحضارة التى شكلت الأساس المتين الذى بنيت عليه الحضارة الحديثة فى جوانبها المختلفة.

لقد انطوت دعوة الإسلام على مفهوم جديد للعالم، انفردت به وفرضت خصائصه وأسســه، ولــم يكن تأثيره وانتشاره قائماً على السيطرة المادية، بل قام على القوة الفكرية والثقافية والإنسانية، التى تجلّت فى منظومة فكرية متكاملة تشجع العلم والمعرفة، والبحث والعمــل لإدراك نظام الكون وفكّ أسراره، من جزئياته إلى كلياته، من أعماق الأرض إلى أقاصــى السماء، ومن الذرات والعناصر والفلزات والخلايا، إلى الجبال والبحار والأنهار

والبراكيـــن والغــــازات، وكل ما فى الأرض من جمادات ونباتات وكائنات حيّة يقف على رأســـها الإنسان، الذى جاءت الدعوة للارتقاء به والإعلان من شأنه مادياً وروحياً، ظاهراً وباطـــناً. وكـــان مـــن شأن هذا أن يعمق الاعتقاد بوحدة الوجود التى لا ينفيها التعدد، بل يؤكدهـــا، فالحقـــيقة واحـــدة، أمـــا تجلـــياتها فمتعددة، لذا كان طبيعياً أن يتمتع العلماء فى الحضـــارة العربية / الإسلامية – بالإضافة إلى التعمق باختصاصاتهم – بمعرفة موسوعية أفقـــية وعموديــــة، فـــى العلوم النظرية والتطبيقية من جهة، وأن يكونوا فاعلين ومنفعلين بالفكـــر والفنون والآداب من جهة ثانية. وكذلك الحال بالنسبة لغيرهم من ذوى الصناعات والفـــنون، الأمـــر الذى تؤكده سير الأعلام، وتاريخ الحضارة العربية / الإسلامية ، والذى يتجلى فى آثارها وعطائها الحضارى كلّه، وفى الفن العربى/ الإسلامى بشكل أشدّ جلاءً.

ربمـــا حـــقّ لنا القول أن الفن العربى / الإسلامى يمثلّ التكثيف الأمثل للمنظومة الفكرية التى قامت عليها الحضارة العربية / الإسلامية وتجلياتها ، ولابد لأيّة نظرة متأملة فـــى آثـــاره أن تقودنـــا إلى أن الفلسفة الفنية والجمالية التى قام عليها تستبطن جوهر هذه المنظومة فى فهم الوجود وما وراءه، وفى فهم الحياة والإنسان لتبنى عليها منطقه الجمالى ولغـــته التجريدية الراقية، بكافة تعبيراتها وتجلياتها ، وأساليبها ومراحلها، التى تعاملت مع عناصـــر الفنون الجميلة كالخط واللون والكتلة والفراغ، والسطوح والملامس، بشكل متميّز عما عرفناه فى غيرها من لغات الفن التشكيلى.

والتميز فى اللغة التشكيلية للفن العربى / الإسلامى ليس، تميزاً شكلياً فحسب، بل هو تميّز فى المبنى والمعنى، محكوم بنظام مضمر يوحّد بين شكله ومحتواه، وبين ظاهره وباطـــنه، وبين تجلياته المتعددة، فى الخطّ والرقش والرسم والعمارة، وفى الكتب والمعادن والـــزجاج والخـــزف والفسيفســـاء والنســـيج والســـجّاد، وفى المساجد والجوامع والدور والقصـــور، كمـــا يوحّـــد بين الداخل والخارج، وبين المصممين والمنفذين، وبين المذاهب والـــدول والأزمنة والأمكنة، التى شهدت ولادته ونموّه، وتطوره وازدهاره، وانتشاره، فهو فـــنّ يعنـــيه الجوهر لا العَرَض، يتناول جوهر العلاقة بين الإنسان وذاته، والكون المحيط بـــه، ومـــا وراءه، بشكل كلّى شامل، لا يرتبط بزمان أو مكان، لذا لم يركّز على الطبيعة والكائـــنات فـــى تجلياتها الظاهرة، والإنسان بأفعاله ونشاطاته وتفاصيل حياته منسوبة إلى

زمـــان ما أو مكان ، وأخضع التصوير إلى منظومته الفكرية، وجعله عنصراً من عناصره الجمالـــية فى الكتاب وعلى الخزفيات والنحاسيات وغيرها متناغماً معها مؤدياً دوراً مكملاً لا مســيطراً وأضفى عليه طابعه وفلسفته يسهم مع بقية العناصر فى الارتقاء بالحياة الدنيا للإنســـان، مادياً ومعنوياً، لتصبح أكثر رخاءً وجمالاً، وليعم الجمال كل ما يحتاجه الإنسان، مـــن دار العـــبادة ، إلـــى السكن، إلى الأثاث واللباس والسلاح، إلى الكتاب، وإلى كلّ ما يحتاجه الإنسان فى حياته من أشياء وأدوات.

بعد كل ما تقدّم يحق لنا أن نتساءل ما إذا كان من الصحيح أن يتمّ النظر إلى الفن العـــربى / الإســـلامى بمـــنظار المركزية الأوروبية وقوالبها الجاهزة، التى ألقت بظلالها على معظم ما كتب فى الفن العربى / الإسلامى ، سواءً من قبل الباحثين الغربيين، أو من قبل تلامذتهم فى بلداننا، ولم يغيّر من نظرتهم التطوّر الكبير فى مناهج علم الجمال وفلسفة الفـــن، التى فتحت المجال لدراسة الفنون بأساليب حديثة، تنظر بعين موضوعية جديدة إلى العناصـــر الأساســـية للعمـــل الفنى ، ولقضايا الشكل والمحتوى، وتصنف الفنون بطريقة مغايرة لطريقة القوالب الجاهزة.

مـــا من شكّ أن الآثار الفنية العربية / الإسلامية بتجلياتها المختلفة تلامس شغاف قلـــوب الناظرين إليها وتنتزع منهم الإعجاب والدهشة ، وتدفع الكثيرين إلى المزادات التى تقام لبيع بعضها، لكن هل نجحت الدراسات الفنيّة الجمالية على كثرتها وجديّة بعضها، فى الوصـــول إلـــى فهم عميق يدرك الأبعاد الحقيقية وراء تميّز اللغة التشكيلية للفن العربى / الإســـلامى ، والـــنظام الخفـــى الـــذى ينظم العناصر ويحكم مسارها، وصولاً إلى قراءة صحيحة لهذا الفن، إن تحقق هذا يقتضى بصيرة تمضى مع البصر، وحساً وحدساً، وعقلاً وقلـــباً ومخـــيلة، ومعرفة تمكّن من قراءة المحتوى ورؤيته فى الشكل: فى النقطة والدائرة والخـــطّ، فـــى المستقيم والمنحنى، والمفتوح والمغلق، فى علاقات العناصر والألوان، فى الكـــتلة والحـــيّز والفـــراغ والخطـــوط والسطوح، فى تقاربها وتباعدها وتقاطعها وتتابعها وتوالدهـــا وتماثلها ونسبيتها، وفى تناسقها وانسجامها ونظامها ودقتها وإتقانها، وفى الحتمية الـــتى تقـــف وراء تعددها ووحدتها ، كإشارة ورمز إلى القوة الناظمة للعلاقة بين عناصر الكون، الموحّدة بينها.

نُظِـر إلــى الفن العربى / الإسلامى على أنه فن تجريدى، نعم هو فن تجريدى، لكـنه تجـريد مـن نوع فريد، إنه تجريد لا يتعامل مع الواقع والملموس ولا مع التجليات الظاهـرة للطبـيعة والكائنات والإنسان، بل هو تجريد يقوم فى الأساس على موضوعات فكرية وفلسفية وذهنية، تنطلق من الجوهر أو المبدأ الكلىّ، الخفى الذى تسرى قوانينه على الوجـود بكلـياته وجزئـياته، ويتعامل بشكل جدلى مع الجلى والخفى، والظاهر والباطن، الأمــر الذى ينعكس على علاقة المحتوى والشكل، فالمحتوى هو الباطن الخفى الذى يحكم عناصــر الشكل ، والشكل هو الظاهر الجلى الذى يقود إلى المحتوى، وهكذا علاقة الجزء بــالكلّ. إنه تجريد يستلهم النظام الخفى لقوانين الطبيعة، لا تجلياتها الظاهرة، تجريد يستلهم دقــة الــنظام الذى يحكم الكون والوجود بأسره، فيصبح الإتقان غاية،و التناسق والانسجام والــتوازن والــتكامل والوحــدة ضــرورة فى العمل الفنى ليشعر الإنسان إزاءه بالسكينة والهــدوء والطمأنينة وبالنظافة والأناقة والجمال، وهذا ما سعى إليه الفنان العربى / المسلم وحققه فى العمارة والخط والنسيج والأعمال الخشبية والمعدنية والخزفية وغيرها، وهذا ما انتــبه إلــيه بعــض مؤرخى الفن ونقاده. يقول ريتشارد إيتنجهاوزن : " إن التناسق العام والــتوازن القــائم بين الأجزاء، وكمال التكوين الفنى كلّه، تتوفر بحقّ فى كل أعمال الفن الإسلامى ".

ونُظِر إلى الفن العربى / الإسلامى على أنه فن وظيفى، وهل كان الفن يوماً بعيداً عــن الوظيفــية، لكن وظائفية الفن العربى / الإسلامى تتميز عن وظائفية الفنون الأخرى، بــل هى إحدى خصوصياته البنيوية المنبثقة عن فلسفته الجمالية، لذا فهى تتجاوز الوظيفة التقلــيدية للفن لتوحد بين الوظيفة الجمالية والوظيفة النفعية، ليشمل الفن الناس جميعاً وكل نواحــى حــياتهم العامــة والخاصة، من دور العبادة والمستشفيات والدور والقصور، إلى الأثــاث واللــباس والأدوات والســلاح والحلــى، وإلى كل ما يحتاجونه فى حياتهم العامة والخاصــة من أشياء، وكل ما يحيط بهم ليتحقق الانسجام والتناسق والنظام والدقة والإتقان والجمــال فــى حياتهم، وتنتظم العلاقة بينهم وبين محيطهم، كما تنتظم العلاقة بين عناصر الكون جميعاً.

والخــطّ العربى: القاسم المشترك الأعظم للفنون العربية / الإسلامية، هو التجريد الأرقى ، بل تجريد التجريد، وهو جامع للوظيفتين النفعية والجمالية كأرقى ما يكون الجمع بيــن هاتيــن الوظيفتيــن ، إنــه يجمع جمالية المحتوى إلى جمالية الشكل، جمالية المعنى والمبــنى، يــتعامل مع العقل والفكر والمعرفة بشكل بصرى راق ينفذ إلى القلب من خلال العين.

ولقــد ساعدت بنية الخطّ العربى، وما تتمتع به من مرونة وطواعية، وقابلية للمدّ والــرجع والاســتدارة والــتزوية والتشابك والتداخل والتركيب، وما فيها من اختلاف فى الوصــل والفصــل على ارتقائه من خطّ للكتابة الوظيفية فحسب إلى فن جميل يتميّز عن غــيره من فنون الخطّ بقدرته على مسايرة التطورات والخامات، فتشكلت علاقة وثيقة بين كــل نوع من أنواعه والمواد التى يكتب بها أو عليها، فرأيناه ليناً ينساب برشاقة وغنائية،و رأيــناه صــلباً متزناً يشغل حيّزه بجلال يمتدّ إلى ما حوله، ورأينا الصلابة واللين يتبادلان ويتــناغمان فــيه، وهــو فــى كل أحواله يشدّ الناظر ويمتعه بجمالياته الخاصة وتجريديته المتميزّة، والخطّ العربى يعتمد فنياً العناصر نفسها التى نراها فى الفنون التشكيلية الأخرى كــالخطّ والكــتلة، لــيس بمعناها المتحرك مادياً فحسب، بل وبمعناها الجمالى، الذى ينتج حــركة ذاتية تجعل الخطّ يتراقص فى رونق جمالى مستقل عن مضامينه ومرتبط معها فى آن معاً. ومن خلال نمطيه الأساسيين المنحنى الطيّاش، والهندسى -اللذين ينفرد كل منهما بخصوصــيات جمالــية - يستطيع الفنان خلق نوع من الإيقاع نتيجة التضاد بين الأجزاء والألوان، وما يحققه ذلك من إحساس بصرى بالنعومة والخشونة والتكامل الفنى الناتج عن الــتوزيع الإيقــاعى، مع تحقيق الوحدة فى العمل الفنى ككل، ومن خصائصه أيضاً مخالفة الطبــيعة والــتجريد والاستطراد، مما يمنح الفنان الحرية اللازمة للتشكيل، وهذا ما ساعد الفنانيــن العــرب والمســلمين علــى استخدامه فى تشكيل تحفهم على الخامات المتنوعة كالمعــادن والخــزف والخشــب والــرخام والــزجاج والجصّ والنسيج والورق بأنواعه، بالإضافة إلى الأركان المعمارية، لذا كان الخطّ العربى قاسماً مشتركاً لكل الفنون العربية/ الإســلامية ، الــتى اســتعارت طابعــه الجمالى المنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة.

إن مـا سـلف يؤكـد أن الخطّ العربى قادر على التطور والتعامل مع المعطيات الحديـثة فى الكومبيوتر وغيره من وسائل الاتصال الحديثة، وقادر على التطور فى اللوحة الفنـية، إذا استطعنا التعامل مع جوهره، واستنطاقه بما يمكّننامن النهوض به وإخراجه من هـوّة الإهمـال ومـن القفص الذهبى الذى حبس فيه قفص السلفية والتقليدية، هذا القفص الذهـبى الـذى قصر دوره على جانب واحد، ولجم تطوّره بحجة أنه فن مقدّس أقفل باب الاجتهاد فيه.

إننا بأمس الحاجة إلى استنطاق تراثنا الفنى بتجلياته المختلفة، والخطّ على رأسها، واستنهاضـه والعمـل علـى تطويره والمزاوجة بين جمالياته وجماليات التشكيل الحديث، ومعطيات حياتنا المعاصرة والتطور الهائل الذى تشهده كل يوم فى كل مجالات الحياة.

ويقوم الفنان حسن سليمان بنقد وتحليل أعمال الفنان منير الشعرانى فيقول:

" عبدى أطعنى أجعلك ربانياً تقول للشىء كن فيكون " حديث قدسى.

أى فـنان – بطـريقة أو بأخـرى – يملك حساً صوفياً إن كان إيجابياً. الشعرانى تجاوز الجانب التشكيلى، لذا سأركز على الجانب الصوفى، لأننا نتوقع منه الكثير.

لابـد لنا أن نناقش قيمة الشعرانى كخطاط عربى يصبو إلى أن يكون فناناً خالداً. بادئ ذى بدء لابد أن ننوه بأن الصورة التشكيلية للكلمة هى الفعل الجاذب للبصر وهى الـتى تحـدد الـتدفق النابض للكلمات. والحروف والكلمات إن انفصلت عن عين المعنى والإفـادة تبقى تكويناً تشكيلياً مجرداً بالدرجة الأولى، رمزاً من الرموز الدنيوية ثانياً. لكن باتحـاد التشـكيل الجمـالى مـع المعـنى الرمزى للحس الصوفى تتكثف الأبعاد الزمنية والمضـمون لتبدو الحروف بعريها التشكيلى وهى أكثر تمسكاً ورسوخاً. وينساب الصراع بيـن الحـركة والسـكون. وتفـرض الخطوط وانحناءاتها نفسها على الفراغ حولها فتدع للمشـاهد الفرصـة كـى تنفذ من وجود محدد إلى عالم اللامتناهى. إنه السر الذى يحوّل الـبعد الزمـنى إلى بندول أبدى لترديد الصراع بين الأفقى والرأسى. ليقضى على رحلة[(١)]

---

(١) كتالوج معرض الفنان منير الشعرانى المقام بقاعة دار الأوبرا .

الــبعد الثالــث والعلاقــة بين الزمن والمسافة وحينئذ فهى حالة من سكون توحى بحتمية الإنسان وحتمية استشهاده.

إن الاشــتقاقات الهندســية مــن ممــيزات الخط العربى. ويرجع ذلك إلى نزعة التصــوف الرياضــية الــتجريدية التى تذهب أخيراً إلى المطلق وتعتمد على علاقة ميلاد الجزء من الكلّ، والكلّ من الجزء، وكل هذا ينحو إلى وحدة الشمول فى الكون...

كمــا قلنا يعتمد الخط العربى على التعامد: الاتجاه الرأسى الشاقولى الذى يمتد إلى أعلــى، كمــا فى الألف واللام والطاء ، والاتجاه الأفقى كالباء والفاء، وهذان البعدان، أى الــبعد الأفقــى والبعد الرأسى، معروفان بأهميتهما فى التشكيل الفنى، ونجد أن الشعرانى يؤكد عليهما بطريقة ملحوظة.

الــنقطة الثانية التى أعطى لها الشعرانى أهمية أخرى هى توظيف امتداد الخطوط الأفقية وكأنها فترة سكون بين حركتين، والجانب الصوفى لدى الخطاط يجعله يستخدم هذه المــدّات لتأكــيد المعــنى الميتافيزيقى الذى يتعدى الجانب الزخرفى من رؤوس الخطوط وأعقابها. والشعرانى نجده يخلق الموسيقى الخاصة به لكنها لا تملك حساً ميتافيزيقياً.

وأحــد الحروف يتكون من رأس يتجه إلى الجهة اليمنى،و عقب يتجه إلى اليسار، وأحــياناً يمتد إلى أسفل كما فى العين والحاء والميم، والرأس يمتد رشيقاً. وكثيراً ما تخلق النقاط الأرضية. والشعرانى يجعلها غالباً بلون مخالف كنقاط ارتكاز.

ومع النظرة العميقة لأعمال منير الشعرانى نكتشف قلقاً، وهو سمة كل فنان، لكنه لــيس بالقلق المرتبط بالذات الصوفية – ذلك القلق الناشئ عن المسافة الطويلة التى تربط بيــن الذات الفردية للصوفى العابد، والذات الإلهية للمعبود المطلق – ويعبر عنه بوضوح فــى صــراع المدات الطويلة ضد الخطوط الأفقية. ومع تضاد الانحناءة القلقة ينحو التأمل الصــوفى القلــق إلى إقامة شىء ملموس يعبر عن علاقة الحق والخلق، وهذا ما نأمله من الشــعرانى، هــذا الفــنان الكامل تشكيلياً، إنه يدرك وجوده، لذلك هو يدرك وحدته، لكنه يخشــى وحدته هذه لأنه يخشى معها الضياع. لذلك فخطوطه تعبّر عن التناقض بين واقعه

ومـــا يتمـــناه بخطوطه المتراصة والمتصارعة فى توازن مدهش. إنه توازن نعجب به إلا أنه لا يذهب بنا إلى الضياع معه فى وجد صوفى(١).

مــع أعمــال الشـــعرانى نجدنا نصادق على القول القائل بقبول التجربة الصوفية كعــامل فى تشييد صرح المعرفة حتى تغدو معرفة الحقيقة متعة تتحقق بتجسيدها فى فن. وهــنا يتحدد معنى الحديث القدسى : " عبدى أطعنى ... " إذ يشعر الفنان أنه قد تحول من أداة ذاتــية إلـــى قــيمة موضوعية تتجسد فيها الأضداد من الخير والشر والجمال والقبح. والوجود والعدم. وفى اتحاد الفنان هذا والتحامه يتحقق غرض صوفى مهم وغاية فنية أهم وهى ثقة الفنان بامتلاك فعل التأثير فى الآخرين وفى الأشياء...(٢)

الحقــيقة أن غالبية النتاج الصوفى خاصة والفنى عامة، رد فعل ضد الواقع المؤلم الممض الذى نعانى منه فى حياتنا بحكم العلاقات الاجتماعية المريضة السائدة.

النشــاط الفـــنى لا يتوفر لدى الإنسان العادى لأنه يحتاج إلى ضوابط ونظم نفسية قاسية، ويأتى أحياناً بعد إصرار على تمارين مؤلمة حتى يتكامل البناء العقلى فى الصورة النهائــية المــبدعة. إن أى متأمل لأعمال الشعرانى يجد أنه يأخذ على عاتقه مهمة الكشف فى اختياره لعبارة وكيف يؤلفها فى إبداع تشكيلى ، وبحس بملك قدراً من الصوفية(٣).

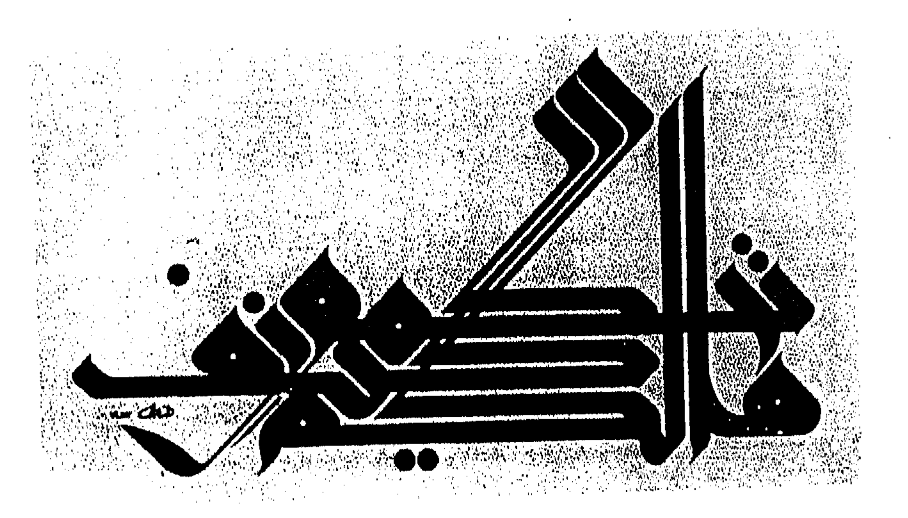
ونجــد أن الشـــعرانى يملـــك قـــدرات عقلية تجعله يواجه صعوبات ومتناقضات يصـــوغها فى معادلة قابلة للفهم والإمتاع. وهكذا يواجه المشاهد لأعمال الشعرانى بدرجة مـــن الغبطة تقرب أن تكون حالة من الوجد الصوفى لكنى أريدها وجداً صوفياً كاملاً، لأنه صـــوفى فـــى تكويـــنه، وإلا لما اختار تلك العبارات، عليه أن يلغى البرزخ بين الإنسانى والإلهـــى ليقيم رابطة لا فاصم لها، ولو تحقق ذلك كاملاً فى المستقبل فى أعمال الشعرانى لكســبنا فـــناناً يـــثرى تراث القدماء، لا يقل عنهم، بل يمتاز، لأنه أتى فى الوقت الصعب، واجـــه صـــعوبات ومـــناخاً ملوثاً لا جدوى منه. وحينئذ ستكون أعماله معاصرة أكثر من المعاصـــرين قاطبة فعند الكمال تتساوى كل القيم ، فهو يلتزم بالتراث وفى الوقت ذاته نجد أن خطوطـــه تملك تعامل " موندريان " وحركة الفنانين الـــ " Kinetic " و" الأوب آرت

(١،٢، ٣) حسن سليمان : كتالوج معرض الفنان منير الشعرانى.

". لذلـــك نـــرجو مـــن الشـــعرانى أن ينسى كلية الجانب " التشكيلى " أو الشكلى ، لأنه قد تجـــاوزه، وليركز فى أن يضيع مع المطلق، مستجمعاً نفسه، شاعراً أن هناك قوة أكبر منه فـــى أعماقه هى التى تقود أصابعه فى انضباطها على السطح الشاغر، أو دعنا نقول على الفراغ[1].

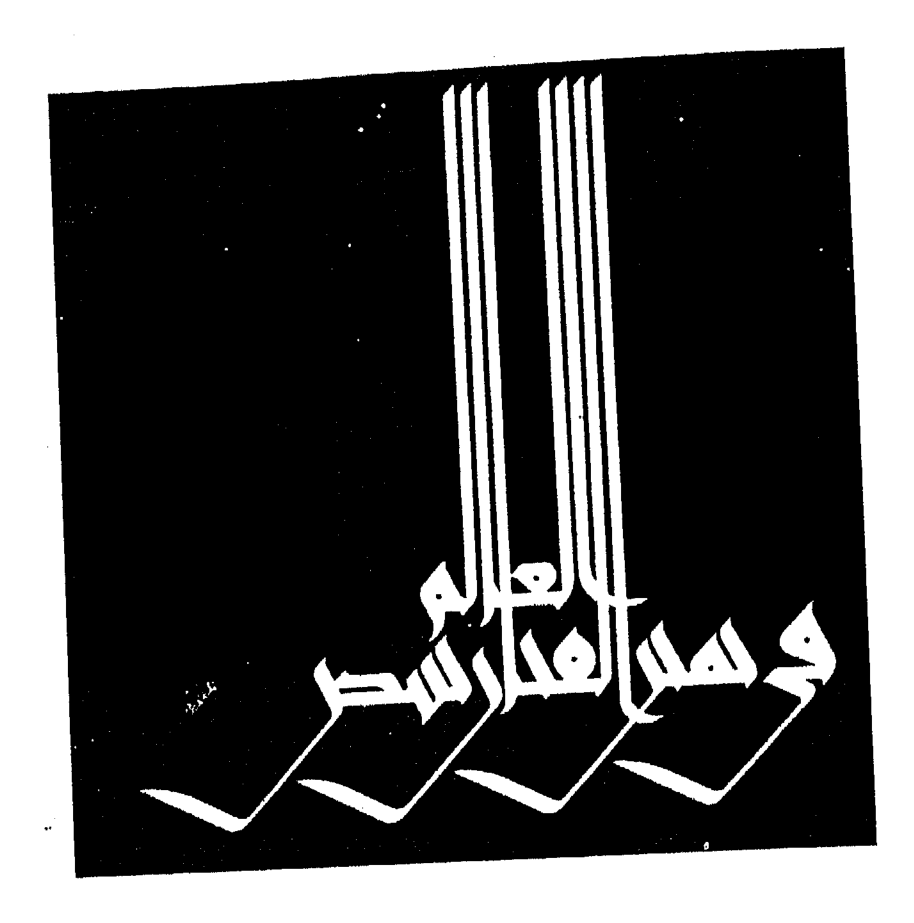
إن الشـــعرانى بوقوفـــه صامداً هكذا، نجده عملاقاً وعلامة مميزة يجب أن نتوقف عندها.

(١) حسن سليمان : كتالوج معرض الفنان منير الشعرانى.



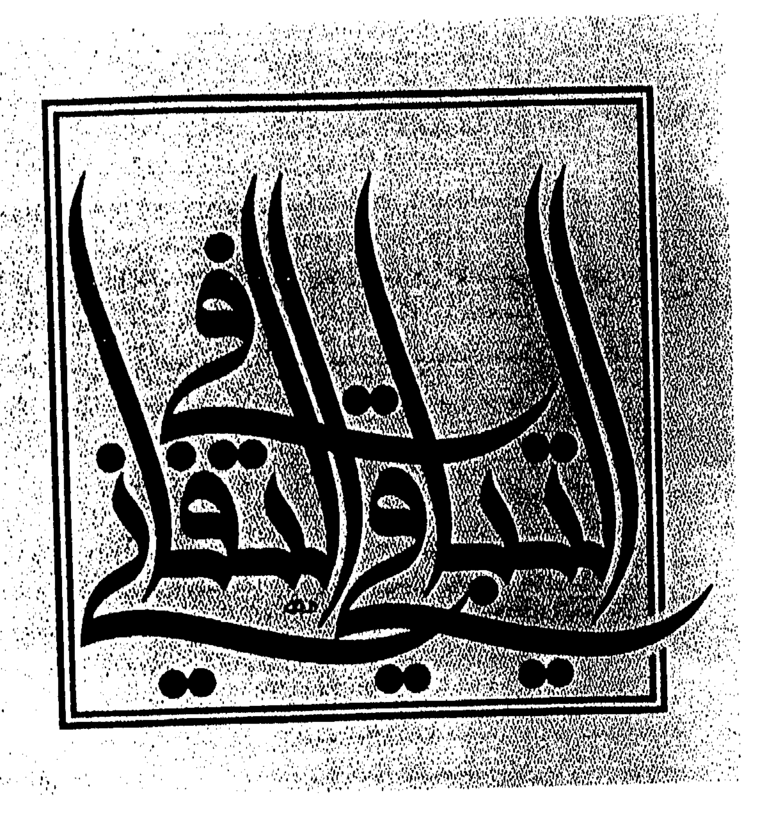
شكل (١٣١)

لوحة للفنان منير الشعرانى (ما لكم كيف تحكمون) سورة الصافات الآية ١٥٤ فى حساب دقيق لتكرار بعض الحروف إحداث إيقاع بصرى بين الحركة والسكون فى بعض الحروف المستقيمة والمنحنية، كذلك الألوان المتوافقة ولكن فى درجات مختلفة كذلك تؤكد هذا الإيقاع، والفنان يهتم دائماً فى جميع لوحاته الخطية بأن تكون ذات معنى لفظى أو تكون إحدى آيات القرآن الكريم وذلك لأنه لا يكتفى بأن تكون مجرد تكوين تشكيلى مجرد لا يعبر عن معنى فهو يهتم بالمعنى ويجهد كثيراً فى اختياره.



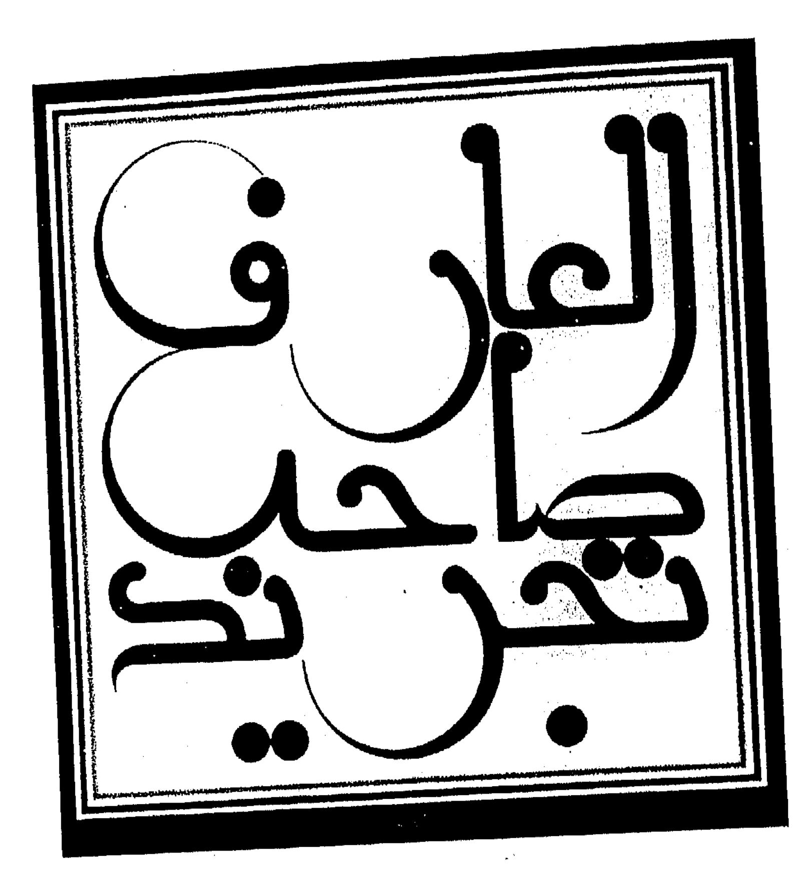
شكل (١٣٢)

لوحة للفنان منير الشعرانى (فى يمين الفنان ينبض العالم) تشيع هذه اللوحة تناغماً فى علاقة الأفقى بالرأسى كشكل ينطلق فى فراغ اللوحة كذلك النقاط المستديرة المتكررة والمنثورة بين الحروف والتى تأخذ لوناً يتوافق ويقترب من لون الخلفية الدافئة، والعمل فى مجمله يوحى بالاتزان نظراً لتماثل شقى التصميم والذى ينتج عنه رصانة التكوين، هذا بالإضافة لما يوحيه اللفظ من تداعيات للمعنى والمحتوى عند المتذوق.



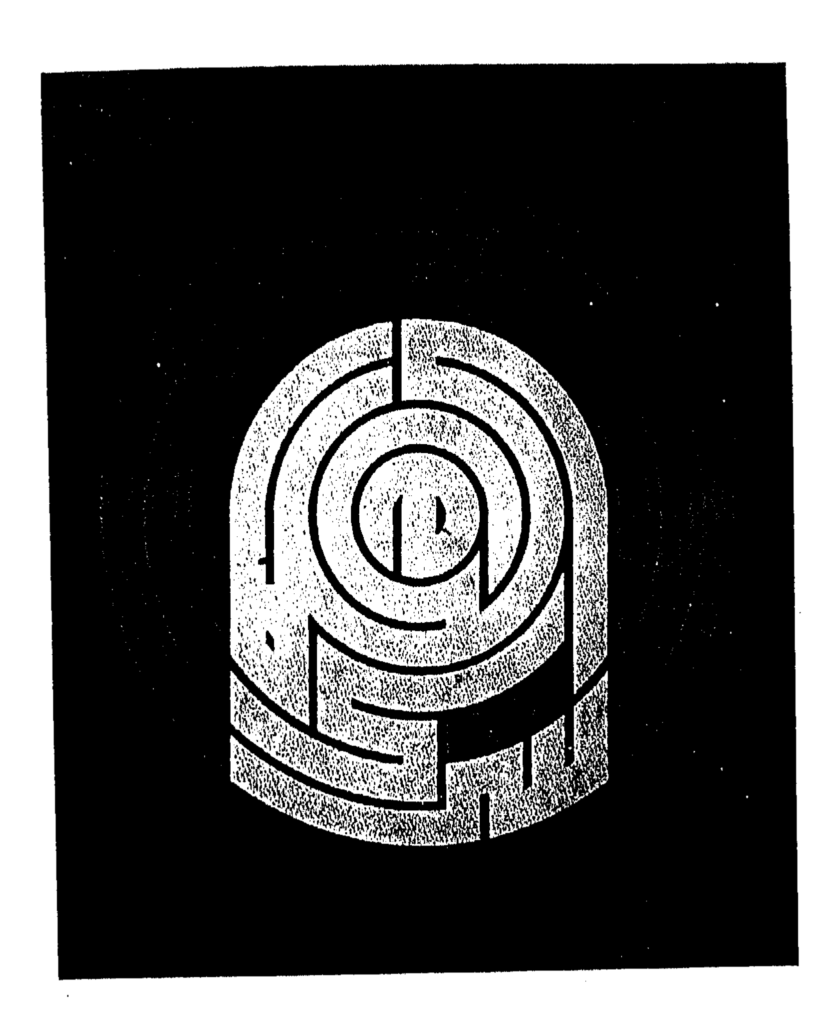
شكل (١٣٣)

لوحة للفنان منير الشعرانى (التباقى فى التفانى) تتأكد فى هذه اللوحة امتدادات الحروف فى رشاقة وانسيابية وحركة تستدعى أحياناً الخروج عن إطار اللوحة كذلك النقاط التى تتخذ شكل دوائر وتتخذ لوناً يختلف دائماً عن لون الحروف ليحدث تناغماً بين الخط والشكل والنقاط، بالإضافة للابتعاد بالخط عن ملامحه الأصلية ونسبة حروفه إلى بعضها البعض وتقعير بعضها وانسيابية بعضها الآخر لمقتضيات التصميم والتشكيل بالحروف.



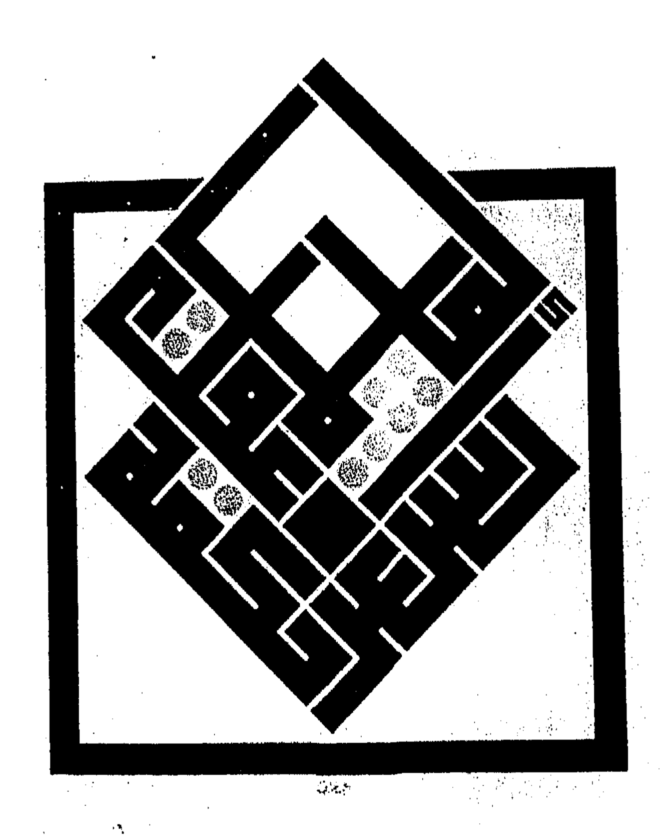
شكل (١٣٤)

لوحة للفنان منير الشعرانى (العارف صاحب تجريد) تعتمد هذه اللوحة على التضاد بين الشكل والخلفية فى اللون، وإعادة ترديد لون الشكل (الحروف) الأسود فى الإطار الخارجى لإغلاق التصميم، كما تعتمد أيضاً على التضاد بين الحركة المتمثلة فى الحروف التى تتخذ الشكل الدائرى المفتوح والسكون فى الحروف الأخرى والنقاط التى اتخذت شكل الدائرة كما اتخذت لوناً مختلفاً عن باقى الحروف لتشكل ومضات إيقاعية فى أنحاء اللوحة هذا أيضاً بالإضافة إلى الحس الصوفى الذى يضفيه معنى العبارة.



شكل (١٣٥)

لوحة للفنان منير الشعرانى (الكلام شرك) طوع الفنان اللفظ من خلال الخط فى تكوين دائرى مركزى مكون من لونين متوافقين على خلفية سوداء، وهذا التطويع للحروف وإخضاعها لإيجاد مقومات تشكيلية مبتكرة يفرضها الشكل الدائرى الذى لم يرد الفنان أن يجعله فى مركز اللوحة بل ابتعد به قليلاً عن المركز ليبتعد عن التقليدية.



شكل (١٣٦)

لوحـــة للفـــنان منير الشعرانى (لا تستعر حكمة لما أغفلت) فى تكوين هندسى حاد للخـــط الكوفـــى المربع والمطوع داخل إطار مربعين متراكبين والجميع داخل إطار مـــربع يـــتعدى التصـــميم قليلاً أحد أضلاعه المربعة ليكسر رتابة حدوده التقليدية . والشـــعرانى يخـــتار لونيـــن غالـــباً ما يكونانمتوافقين ومختلفين فى الدرجة – وهذا التصـــميم يذكـــرنا بالمفـــروكة الإسلامية ذات الخاصية الحركية – والمربع الممثل للخلفية شكل متزن ثابت مستقر أما المربعان ففى تراكبهما حركة كامنة رغم صرامة وحدة الخطوط الهندسية ذات الزوايا القائمة فجاء التصميم يحقق الاتزان الديناميكى .

الفنان القطرى/ يوسف أحمد

- مواليد سنة ١٩٥٥.
- بكالوريوس التربية الفنية – جامعة حلوان – ١٩٧٦ –
- ماجستير فنون جميلة تصوير، ولاية كاليفورنيا الأمريكية، ١٩٨٢.
- شارك فى العديد من المعارض المحلية والعربية والدولية،
- يعمل رئيس قسم الفنون التشكيلية بوزارة الإعلام القطرية.

بدأ الفنان " يوسف أحمد " نشاطه الفنى منذ سنة ١٩٧٢ وهو فنان متحمس للتراث الإسلامى رغم حداثة تجربته الفنية، هذه التجربة التى تظهر مدى اهتمامه بالزخارف والهندسيات والخط والحرف واللون ضمن إطار واحد يمثل قيماً جمالية ورؤية معاصرة لإظهار استمرارية التراث الإسلامى وتناوله بين الفنانين الشباب.

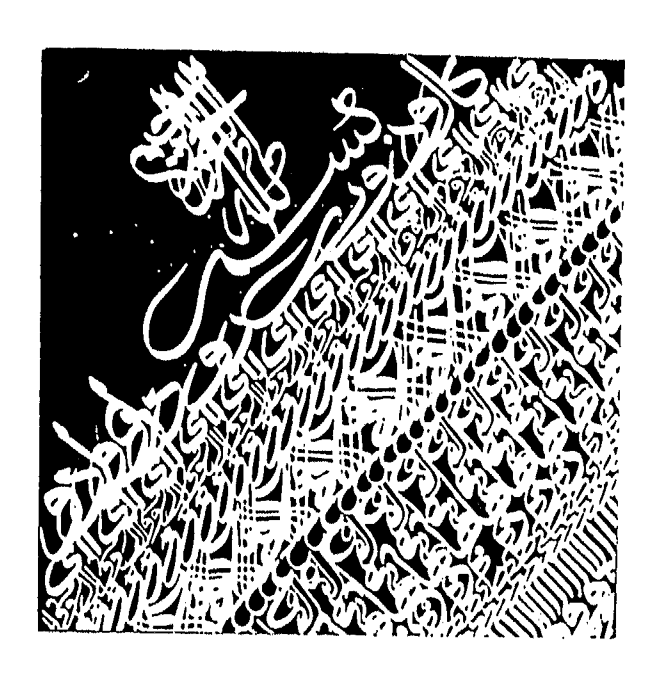
تميزت بعض أعماله بإدخال الحروفية والحروف العربية من تشكيلات مجردة من المعنى وبمساحات هندسية لا يلتزم فيها بقواعد الخط، محافظا على الاتزان التشكيلى واللونى لأعماله. كما أنه يتجاوز عن القيم الزخرفية للحرف، مؤكدا على الصياغات التشكيلية ومحافظا على مواضيعه ضمن إطار الصياغة المعاصرة للعمل الفنى.

إن فهمه للتراث الإسلامى برغم دراسته فى أمريكا جاءت متأصلة وهذا منبع تأملاته فى جماليات الفن الإسلامى، مستنتجا بذلك قيماً تشكيلية وخاصة فى تناوله "للطغراء" بفكر معاصر مدخلا عليها علاقات تشكيلية من الخطوط والزخارف الهندسية بمساحات لونية طغت على كامل العمل الفنى لتصبح فى النهاية عمل فنى متكامل بعلاقاته اللونية المميزة وخاصة استخدامه للأزرق التركواز الفاتح والتركواز المخضر ودرجات من اللونين إضافة على الأخضر الزيتونى المعتم المنتشر فى أجزاء كبيرة من اللوحة موجداً بعلاقاته مع الأزرق التركواز والأخضر التركواز حركة دائمة فى اللوحة فيها نوعاً من الاتزان اللونى ناتجاً من النسيج المتكامل للألوان المستخدمة.

إن الفنان " يوسف أحمد " قد نجح فى تجربته والتى تعتبر فى بداياتها من خلال اهتمامه بالتراث ودراسته لفلسفة الفكر الإسلامى من خلال تناوله للرموز والأشكال

والحــروف ومحاولــة تبســيطها وتجــريدها من المعنى الظاهرى لها ليظهر لنا الدلالات والمعــانى الروحــية لــتلك الرموز والأشكال والحروف بمساحاته اللونية المعبرة وسمات ألوانــه الــتى لا تفــارق الســمات الشمولية للون فى الفن الإسلامى ذلك الفن الذى أرسى جــذوره فــى أعمــاق العديد من الفنانين العرب و المسلمين، فبرزت أعمالهم معبرة عن انتمائهم لهذا الفن الأصيل، ويتضح ذلك فى أعمال الفنان[1].

(١) محمد خليل أبو الرب: القيم الفنية فى الفن المملوكى، مرجع سابق.



شكل (١٣٦)

لوحة للفنان يوسف أحمد يستخدم فيها الخط العربى فى تكوين نسـق مـن تكـرارات الحروف الممتدة داخل الإطار المربع بشـكل مائل فى ثراء وتنوع وتكدس فى الجانب الأيمن للوحة فى مقابل الفضاء المريح فى أعلى يسار اللوحة والذى يستقل عـن المنظومة المنسابة المتداخلة فى نسيج إيقاعى ليعلن فيها عـبارة (بسـم الله الرحمـن الرحيم) وكأنها بمثابة سكون للحركة التى تعج بها اللوحة من خلال الخطوط المتراصة فى صفوف متنوعة.

الفنانة الأردنية الأميرة / وجدان على بن نايف

- أميرة أردنية مواليد بغداد ١٩٣٩.
- حصلت على بكالوريوس فى التاريخ والعلوم السياسية من بيروت – تخصص تاريخ إسلامى .
- حصلت على الدكتوراه فى تاريخ الحضارة الإسلامية من إحدى الجامعات البريطانية – لندن.
- فنانة مرموقة قامت بتناول الخط العربى وتوظيفه فى مساحة اللوحة من خلال أعمالها فى التصوير.
- أقامت العديد من المعارض الشخصية وشاركت فى العديد من المعارض المحلية والدولية.
- تعمل مديرة للمتحف الوطنى الأردنى للفنون الجميلة.

تقـــول الفنانة وجدان : بدايتى كانت مع المدرسة الخطية عشقت الخط واعتبرته المكمـــل للفـــنون الإســـلامية فـــى الوقت الحاضر، وكذلك الحال بالنسبة للأشغال اليدوية (الحِرَفِـيَّة) والفـــنون التطبيقـــية إن لـــم يأت عليها تطوير فإنها لن تكون مكملة لهذا الفن العريق.

إن كل ما نراه فى هذه الأيام هو إعادة لنفس الأشكال والأساليب التى كانت متبعة فى مصر وسوريا والعراق. إننى أرى أن فن الخط فن قائم بذاته وجزء من الفن الإسلامى ومنه نتج الكثير من الأعمال الفنية المعاصرة التى تناولت الخط بروح وفكر إسلامى .

وأضـــافت الفـــنانة قائلـــة : " بالنسبة لأعمالى فى مجال التصوير استعملت الخط العـــربى بأســـلوبين، أســـلوب الخط المغربى بأداء جديد ومواد معاصرة والأسلوب الآخر الخـــط الحر الخاضع لعناصر التشكيل الفنى. واللون أساسى بالنسبة لى فالعلاقات الخطية نفســـها تخضع لعلاقات لونية محسوبة وضمن منهجية واضحة. وحاولت فى تناولى للون أن لا أكـــون ناقلـــة للون فى الفن الإسلامى، بل درست الألوان وتمتعت بها جيداً وحاولت أن أجـــد نمطـــاً لونياً معاصراً فيه الروح الإسلامية،

فاللونان الأحمر والأخضر كثر استـــعمالهما فـــى الفن الإسلامى لكننى تناولتهما وبكثرة فى أعمالى وبتنوع فى خامة اللون باســـتخدام ألـــوان الباستيل فى الكثير من الأعمال، فالربط هنا بالنسبة للون بالشكل وليس بجوهر اللون .

وتضـــيف الفـــنانة قائلـــة : هناك الكثير من الفنانين تأثروا بالصور وخاصة فى مواضـــيع الحـــرب، وأنـــا على النقيض من ذلك ففى حرب عام ١٩٦٧ توقفت عن الرسم وكذلـــك الحـــال بعـــد حرب الخليج، ووجدت أن الصور ليست كافية لأن أعبر عن الذى

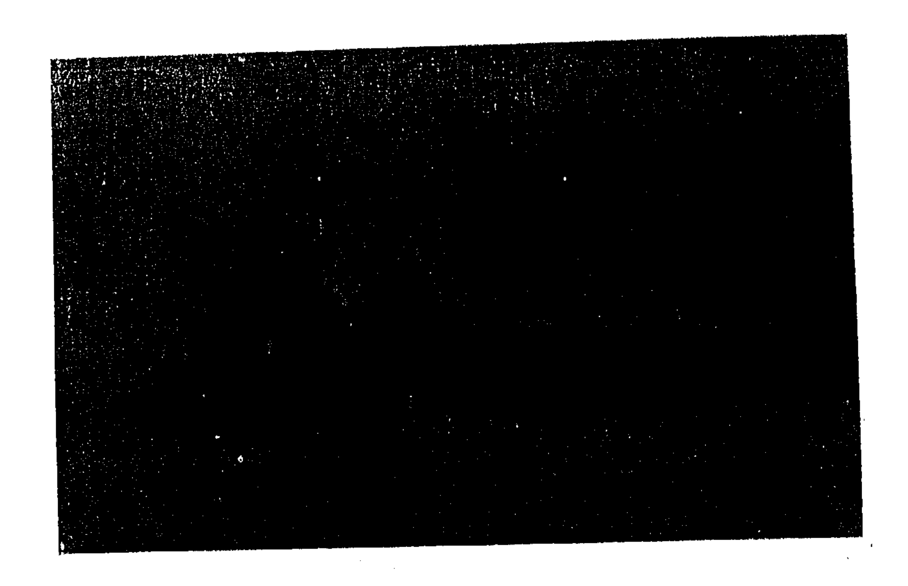
أهـدف إليه ولجأت إلى الحرف العربى، فالحرف لغة والحروف كلمة والكلمة هى الطريق الأمـثل للتأثـير علـى العقلية الإسلامية، ووجدت أن أعمالى فى مجال التصوير أصبحت أكثر نضوجاً وأكثر تعبيراً .

وتضـيف الفـنانة قائلة : " فى اعتقادى أن الكثير من الفنانين يدخلون باب الفن الإسلامى بطريقة خاطئة ودون فهم ودراسة لقواعد وأسس هذا الفن، فتجيء أعمالهم هشة ناقصـة بعـيدة عن الفلسفة والفكر التى قام عليها الفن الإسلامى، فعلى سبيل المثال عندما أخـذ هولاكو الصناع والفنيين من العراق إلى سمرقند، لم تختلف أعمالهم عما كانت عليه فـى بغـداد، فاللون التركواز فى العراق أصبح هو نفس اللون فى سمرقند. وكذلك المثمن فـى الفـن الإسلامى له دلالات ومعان فهو يدل على عرش الملائكة، فالتناول لا يأتى من فـراغ بـل يجب أن يخضع لفكر وفلسفة وهذا فى نظرى لا ينطبق على أعمال الكثير من الفنانين فى وقتنا الحاضر[١].

وتـرى الباحثة أن الفنانة تؤكد على عدم استخدام نفس الأشكال فى التراث وإعادة اسـتخدامها فى الوقت المعاصر، كما تؤكد على أهمية التطوير للتراث وعدم نقله كما هو، وعـدم استنساخه، وتتفق الباحثة مع الفنانة فى ذلك، كما تتفق معها أيضاً فى أهمية البحث عـن الفلسفة والفكر وراء منجزات التراث وعدم استعارة الأشكال الفنية القديمة وتكرارها واجـترارها فقـط، بـل يجـب البحـث فى المعانى والدلالات وراء الأشكـال والألوان وتـناولها بأسلوب معاصر مما يجعل العمل الفنى متجـدداً بمعان ذات أصالـة ومعاصرة فى نفس الوقت.

---

(١) محمد خليل أبو الرب: مرجع سابق.



شكل (١٣٨)

لوحة للفنانة وجدان على بن نايف تستخدم فيها الخط المغربى كمعادل تشكيلى بحت لتأخذه بعيداً عن سياقه اللغوى أو اللفظى. وكذلك السياق التراثى فيصبح أداة تجريدية ، ويرجع ذلك إلى أن الفنانة لا تريد النقل أو الاشتقاق من الفنون الإسلامية وذلك بهدف عدم نقل التراث وبهدف المعاصرة.

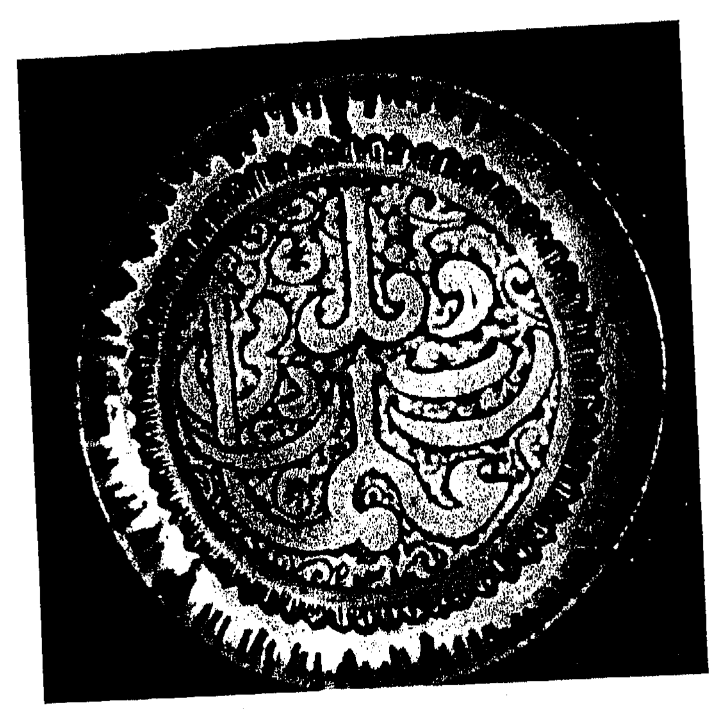




شكل (١٣٩)

لوحة للفنانة وجدان على بن نايف تستخدم فيها الخط الكوفى كوحدة تشكيلية قائمة بذاتها تمتد فى فراغ اللوحة فتوحى بمعان ودلالات مجردة لا ترتبط بمعنى كلمة أو عبارة.

تطبيق الخصائص الجمالية والفلسفية على بعض أعمال الفنانين



الخزاف المصري : عبد الغنى الشال :

طبق من الخزف تعلوه كتابة لعبارة **(وقل رب زدني علماً)** [1].

١- التوحيد :

تحقق ضمناً من خلال العبارة المكتوبة المأخوذة من القرآن حيث قالها **الله** تعالى للاستعانة به في طلب العلم ، فالتوحيد هنا إلهام جمالى ينبع من إيمان الفنان **بالله** الواحد.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

انعكســت الوحدة في وحدة العمل الفني ككل،أما التنوع فقد تحقق داخل إطار العمـــل الفني من خلال تنظيم الحروف داخل التكوين الدائري بشكل أقرب إلى التماثل الغير رتيب ، كما انعكس التنوع أيضاً في تنوع زخارف الخلفية والإطار .

---

(١) سورة طه الآية (١١٤).

٣- التجريد وانعكاسه جمالياً :

إن الـتجريد فـي الفن يعتبر بمثابة انتقال ذهنى جمالى من المفاهيم البصرية المباشـرة إلـى المفاهيم الكلية الملخصة ، حيث يتأكد ذلك في العمل الفني حيث انتقل الفنان من المفهوم الكلى لمعني الآية ومضمونها الذى تطور بصرياً ، وتحول إلى عمل فنـي يعكـس هـذا المضمون ، وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات التجريد في العمـل الفنـي نجد أن الفنان قد استخدم أيضاً تصميمات فنية مجردة مستوحاة من الفن الإسلامي لتمثل خلفية العمل الفني وتكون إطاراً للطبق الخزفي يحدده ويبرزه.

٤- التكرار كمدلول جمالى :

التكرار الإيقاعي أحد أساليب تنظيم العناصر داخل إطار العمل الفني والتكرار في هذا العمل من نوع التكرار المتزن الاستاتيكي الذى يحدث الحاناً بصرية ناتجة عن مـبدأ الـتماثل الرأسـى الذى يحدث ثباتاً ورصانة ، والناتج عن تقسيم العبارة داخل الطـبق إلى قسمين من خلال خط رأسى وهمى ، وينشأ التكرار أيضاً من تكرار تنظيم الزخارف في خلفية الطبق وتكرارها أيضاً على حواف الإطار الدائرى.

٥- النظام الهندسي :

يعكس النظام الهندسي أشكالاً هندسية حادة ، كما يعكس نظماً جمالية (كالنسبة والتناسـب ، والتماثل ، الاتزان .. ، وفي هذا الطبق النجمي لا توجد خطوطاً هندسية حادة ، وإن كان النظام الهندسي ينعكس من خلال مبدأ التماثل الرأسى الذى يتحقق من خـلال تنظيم العبارة داخل الإطار الدائرى للطبق فالنظام الهندسي ليس مباشراً ، ولكنه ضمنياً يعكس الإتزان الناتج عن التماثل .

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن :

الـنفاذ مـن خلال الواقع يمثل مرحلة للتعبير الفني من الواقع إلى واقع جمالى جديد ومبتكر معبراً عما وراء الظاهر المباشر) فبالإضافة إلى تنظيم العبارة القرآنية في عمـل فني واقعي ملموس هي أيضاً بمثابة تضرع ورجاء **الله** بزيادة العلم ، فهنا تطلع من العبد المحدود الفاني إلى **الله** الواحد المنزه غيرالمحدود.

٧- المركزية كمدلول جمالي :

المركـــزية هي علاقة بين المركز والمحيط ، وإن لم يتحقق ذلك في هذا العمل الفنـــي بشـــكل مباشـــر إلا أن وجود الإطار الدائري للطبق الخزفي يجعل ذلك متحققاً ضمنياً.

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

يعتـــبر الحيز والفراغ بمثابة نظام جمالى داخل إطار العمل الفني ، ومن أهم وظـــائف الحـــيز والفـــراغ تـــبادل العلاقة بين الشكل والأرضية أو إظهار الشكل عن الأرضـــية من خلال إعطاء الأهمية والبروز للشكل من خلال الهيئة أو اللون وهذا ما يتحقق في الطبق الخزفي حيث أن السيادة والأهمية تتحقق للعبارة باعتبارها هي الشكل أما الفراغ الذى يعبر عن الخلفية فقد شغل بأشكال نباتية أقل حجماً.

٩- النور : ____________________

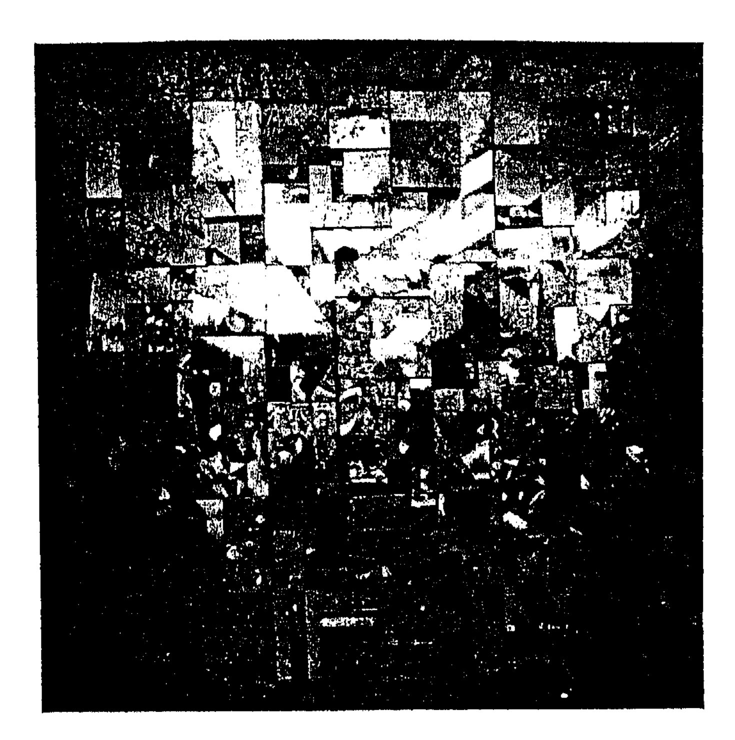
١٠ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

أي الانـــتقال مـــن المعنى الكلى العام إلى الشكل الجمالى المباشر ثم العكس ، وعـــندما انتقل الفنان من المعني الكلى العام للعبارة إلى تنفيذه جمالياً وتحويله إلى عمل فنـــي تشـــكيلى يخضـــع للأســـس الفنية ، فقد أحدث تعبيراً جمالياً في تعبيره عن الكل (مضمون العبارة) من خلال الجزء (العمل الفني).

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى :

تحولـــت الزخارف النباتية في خلفية الطبق الخزفي إلى معادل جمالى مستمد من التصميمات الإسلامية المستمدة بدورها من الطبيعة.

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية : ____________________



الفنان : عبد الرحمن النشار :

لوحة ملحمة الكون أضواء لا نهائية

١-التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً من خلال التعبير عن المطلق:

يلاحـظ فـي لوحة (ملحمة الكون أضواء لا نهائية) مركز ضوئي مشع غير معيـن وغـير محدد ولكنه يمثل بؤرة تنشر الضوء من المركز إلى جميع أنحاء الكون ويرمـز الفـنان إلى المركز الكوني الواحد الذى يتجه إليه كل الوجود بالرمز المجرد المطلق وهو (النور).

٢-الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

فـي هـذه اللوحـة للنشار تنوعت العناصر وتوحد المضمون والمحتوى في اللوحـة، فالتنوع تحقق من خلال الأشكال الهندسية والأشكال العضوية اللينة في علاقة جمالـية موحـدة ، كمـا تأكدت الوحدة والتنوع من خلال توحد المساحات الملونة في الأحجـام المسـتطيلة مـع تنوع الألوان فتوجد تارة ملونة وتارة أخرى باللون الأبيض المضيء ثم باللون الأسود مما أحدث تنغيماً لونياً.

٣- التجريد :

يعتــبر بمــثابة عملــية كلية تهدف لاستخلاص التصور الذهني أو المضمون المــراد تحقــيقه في اللوحة من خلال حساب العلاقات الهندسية بين أجزاء اللوحة. وقد تــأكد الــتجريد عــندما عبر الفنان عن الأضواء اللانهائية في ملحمة الكون وهو اسم اللوحة من خلال النور المجرد المنطلق من أعلى مركز اللوحة.

٤- التكرار كمدلول جمالي :

يــتحقق الــتكرار في لوحة أضواء لانهائية من خلال تنظيم الوحدات المكونة للوحــة ســواء الهندسية أم العضوية ، والتكرار هنا من النوع المتنوع الديناميكي الذى يحــدث ذبذبة جمالية في جميع أنحاء اللوحة . كما أنه يتميز بأنه تكرار مركزي يجذب العين إلى البؤرة الضوئية للنور.

٥- النظام الهندسي :

تعكــس اللوحة نظاماً هندسياً مجرداً معبراً عن النظام الكوني – لاحظ أن اسم اللوحــة ملحمــة الكون – في تكوينات هندسية منظمة من المربع والمستطيل والمسطح والمجســم الــبارز عن سطح اللوحة والغائر فيها ، ويعكس النظام الهندسي قيماً كونية كالاتزان والإيقاع والتماثل والوحدة والتنوع .. الخ وهي في نفس الوقت قيم جمالية.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

تعكــس كلمــة ملحمــة الكون أضواء لا نهائية المحتوى التعبيري والمضمون الفلســفي الفكــرى الذى كان وراء ظهور اللوحة بهذا التنظيم ، كما يعكس النور المشع من اللوحة معني من معاني النفاذ من خلال الواقع .

٧- المركزية كمدلول جمالي :

المركــزية فــي هذه اللوحة هي علاقة جمالية بين المركز والمحيط من خلال تذبــذب هــذه العلاقــة فــي طريق الوصول إلى المركز من خلال الألوان والأضواء والأشكال الهندسية والأشكال العضوية في اللوحة.

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

الحـيز والفــراغ يتمثل في اللوحة من خلال العناصر الفنية البارزة والغائرة الــتى تحصر بينها فراغات قائمة بين الأجزاء ، فيمثل الحيز والفراغ في اللوحة نظاماً تشــكيليا يؤكــد الفكرة الأساسية والمحتوى والمضمون الفلسفي للوحة ، ولا يمثل شكل مستقلاً بذاته.

٩- النور :

يــنعكس الــنور مــن الأضواء اللانهائية المنعكسة من المركز والمنتشرة في أنحاء اللوحة ، كما يزحف النور على الظلام فيبدده شيئاً فشيئاً ، يظهر النور في أعلى اللوحــة ثم ينطلق لأسفل حيث الظلام المتمثل في الأجزاء القاتمة السوداء والبنية أسفل اللوحة فالنور يشع من أعلى ليبدد الظلام على الأرض.

١٠ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

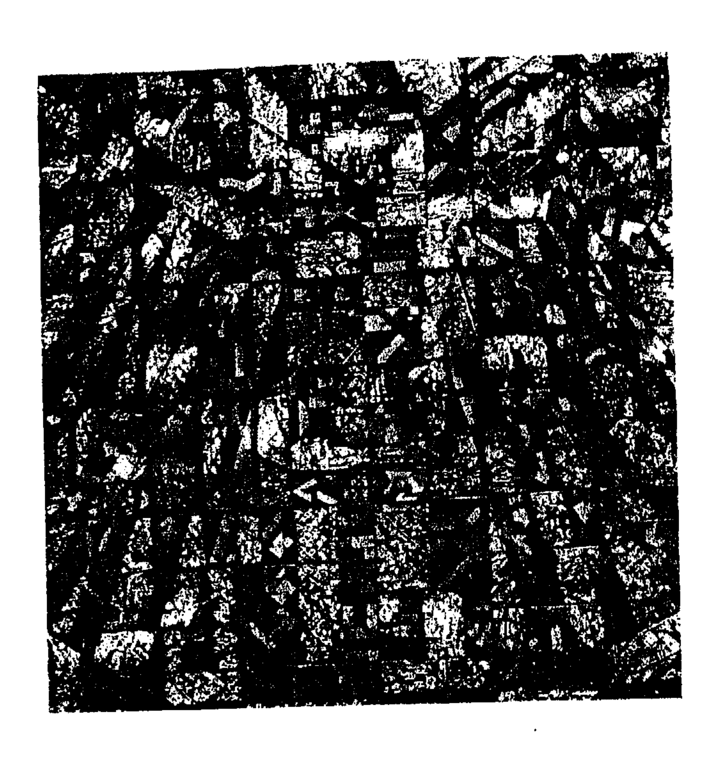
إن اللوحــة كعمل فني (كل) تتكون من أجزاء (جزء) تتجمع في بنية جمالية لــتكون ذلــك الكــل كمــا تعــبر اللوحة في مضمونها عن الكل المتمثل في الضوء اللانهائي.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

لقــد اخــتزل الفنان رؤيته عن الكون وأضوائه اللانهائية في عمل فني مجرد يمثل معادل جمالى فلسفي.

١٢ – اللانهائية كسمة جمالية :

تــتأكد اللانهائية أولاً : في اسم اللوحة أضواء لانهائية ، مما يؤكد أن المعني كان موجوداً داخل الفنان قبل أن يعكسه في عمله الفني ، ثانيا: أن اللانهائية في اللوحة تشع من خلال النور المنبعث من النقطة المركز فهي تعكس نوراً متدفقاً لانهائياً .



لوحة ملحمة الكون

١-التوحيد:

تحقـــق التوحـــيد ضمناً من خلال نقطة الهروب أو الزوال التى تمتد بالخطوط المتحققة من خلال المنظور الشكلي والتى تنطلق منها خطوط المنظور أو تعود إليها.

٢-الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تحققـــت الوحـــدة والتنوع من خلال المربع والمستطيل كوحدات مكونة للعمل الفني حيث تنوعت في المساحات والأحجام وتراكب تلك المساحات بالتبادل مع بعضها الـــبعض،كما تحققت الوحدة والتنوع من خلال أشكال متغايرة لشكل واحد. كذلك الخط اللين والخط المستقيم وتكراراتهما المتنوعة لتأكيد العلاقة بين المنحنى والمستقيم .

٣-التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي :

ابتعد الفنان عن أي أشكال طبيعة حيث اعتمد على الخط المستقيم والخط اللين فـــي بناء اللوحة كما اعتمد على الشكل المربع والشكل المستطيل المجرد والمكعب ذ ى الأسطح المجسمة

٤-التكرار كمدلول جمالي :

تحقــق الــتكرار من خلال تكرار المربع والمستطيل لإحداث إيقاعات منتظمة وغير منتظمة مكونة لنسيج اللوحة .

٥-النظام الهندسي :

تحقــق الــنظام الهندســـي من خلال الأشكال الهندسية المكونة لبنائيات اللوحة حيث استخدم الفنان المربع والمستطيل كما سادت الأشكال الهندسية.

٦-النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

تجـــاوز الفـــنان الـــرؤية الواقعية المألوفة إلى ما وراء ذلك والتى تحققت في تراكبات فريدة شديدة التجريد ، كما أسمي الفنان اللوحة ملحمة الكون حيث يحاول من خلال عناصرها المجردة والمجسمة استشراف لما وراء نظام الكون.

٧-المركزية كمدلول جمالي :

تحققــت المركــزية فـــي أعلـــى اللوحة حيث يوجد مركزاً للوحة جعل جميع الأشـــكال تـــتجه إلـــيها ، حيث نقل مركز اللوحة من الوسط إلى أعلى ما جعلها بؤرة بصـــرية مضـــيئة تتجه إليها جميع المساحات البارزة والغائرة والمحدبة والمقعرة في خطوط مستقيمة تمتد إلى النقطة المركز.

٨-الحيز والفراغ كمدلول جمالي :

تـــتحقق العلاقة بين الحيز والفراغ في هذه اللوحة من خلال إيجاد خواص فنية كـــالعمق الفراغي كدلالة تعبيرية للأبعاد الفراغية الممتدة في أنحاء اللوحة ، مما يوحي بقـــيم حركية للفراغ متبادلة مع الحيز أو المكان أو الشكل المجسم البارز والغائر على

سـطح اللوحـة ممـا يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ كما يشكل تنظيم الفراغ المحصور بين أجزاء اللوحة .

٩ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

إذا افترضـنا أن اللوحـة هي بمثابة كل متكامل مكون من أجزاء فإن الوحدة الداخلـية (الجـزء) تمثل شكل الوحدة الداخلية المكونة للتصميم الفني ، والتكوين الفني لهذه اللوحة ليشمل عدداً من الوحدات تستخدم كصياغات فنية تتجاور وتتكرر وتتناظر وتـتقابل للتعبير عن المعني الكلى العام المراد التعبير عنه والعين تظل تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور ومن الجزء إلى الكل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة التى يتم تكرارها داخل إطار التكوين.

١٠– النور :

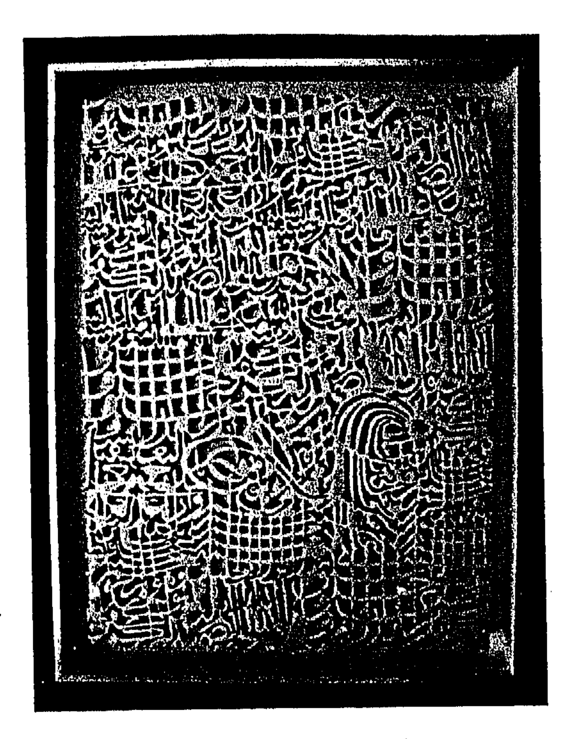
يتحقق النور في اللوحة من خلال الأبيض المشع من البؤرة المركز التى تنشر اللـون في أنحاء اللوحة في علاقة تكامل ووحدة ، وكأن النور (اللون الأبيض) يتخلل نسيج اللوحة ويتوزع بشكل متسق ومتوازن وكأنه ينبع من البؤرة في أعلى اللوحة.

١١– تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

تمثلت مظاهر الطبيعة في الخطوط اللينة العضوية التى تزاوجت مع الخطوط الهندسية الحادة في توافق وإنسجام ومن المعروف أن الخطوط اللينة المنحنية العضوية استخلصـت من مظاهر الطبيعة فلا يوجد في الطبيعة شكل هندسي حاد ، وقد تحولت هذه الأشكال اللينة إلى أشكال مجردة تمثل أنظمة هندسية جمالية مجردة.

١٢ – اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي :

إن الإيحاء باللانهائية يتحقق من خلال تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفني داخـل أبعـاد ممتدة ومتكررة ، وتتأكد هذه الرؤية عندما تصبح العناصر الفنية كثيرة ومتكررة حيث يتحقق ذلك داخل إطار هذه اللوحة.



الفنان : محمود عبد العاطي

تكوين من آيات قرآنية حروف عربية

١- التوحيد:

يتحقق من خلال سورة التوحيد في القرآن **(قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد)** [١].

حيث استخدم الفنان مفرداتها اللغوية كمفردات تشكيلية تتوزع في جميع أنحاء اللوحة بالخط الثلث في تنظيم إيقاعي جمالى مسترسل.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

(١) سورة الإخلاص الآيات (١ ، ٢ ، ٣).

تنوعـــت أشـــكال الخطوط كعناصر مكونة للوحة حيث تنوعت في المساحات والأحجـــام التى كان قوامها (**قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد**) وعـــبارة (**فالله خيراً حافظاً وهو أرحم الراحمين**) و (**إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين أمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً**).

وقـــد اســـتخدم الفـــنان الحروف العربية وإمتداداتها الانسيابية اللينة التى تميز الخـــط الثلـــث الـــذي استخدمه الفنان في إيجاد تنوعات خطية وإيقاعات خطية تجمعها وحدة واحدة تنشأ من تكرارات العناصر وتنوعها.

٣- التجريد وإنعكاسه جمالياً:

اســـتخدم الفـــنان صـــيغة للـــتجريد تمثلت في عناصر الكتابة التى امتدت في انسيابية من خلال تجريدات متعاقبة ومتماثلة ومتبادلة ومتعاكسة في تكوين غير منتظم لـــيكون نسق تجريدي قوامه امتدادات الخطوط وتقاطعاتها وما ينتج عن ذلك من أشكال مربعات تتخلل الحروف وتحدث أنغاماً بصرية.

٤- التكرار كمدلول جمالي :

اســـتخدم الفـــنان الـــتكرار لأجزاء معينة باللوحة تكراراً غير منتظماً لعبارات كاملـــة تـــتكرر بنفس النمط وبنفس مقياس الرسم فتحدث بذلك إيقاعات بصرية تحدث بدورهـــا ذبذبـــة جمالية بين الشكل المفرغ ذي اللون الذهبي والخلفية البيضاء المنعكس عليها اللون.

٥- النظام الهندسي :

مـــتحقق ضمناً من خلال الخطوط الرأسية والأفقية التى نظم من خلالها الفنان لوحته ، والتى تعتبر النظام الهندسي الكامن في بنية اللوحة.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن :

أي الـــنفاذ بالتعبـــير الفنـــي من الواقع المباشر إلى واقع آخر سواء من خلال اســـتخدام الآيـــات القرآنية كوسيلة فكرية وفنية معاً محملة بطاقات روحية سامية جداً ومحملـــة بطاقـــات جمالـــية شكلية وبصرية من خلال تنظيم حروفها وتشكيلها تشكيلاً

إبداعياً.

٧- المركزية كمدلول جمالي : ____________________________

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

تحقـــق الحيز والفراغ داخل إطار العمل الفني من خلال استخدام الفنان لتقنية (الـــتفريغ) لحروف اللوحة بأكملها ثم تركيبها بحيث يترك مسافة بين الشكل والفراغ ، وحيـــث يصـــبح الفراغ بمثابة عامل إظهار للشكل يساعد على إبرازه من خلال عامل العمـــق الفراغي الذى يساعد العين على إدراك الحيز والفراغ معاً بنفس الأهمية إلا أن هـــذه اللوحـــة تغـــص بالحـــركة ، كما أنها تتميز بالثراء التشكيلي الذي يصل إلى حد الـــتكدس للعناصر الفنية التى تحويها وعلى ذلك فالعين تدرك الشكل الذي يحتل مساحة كبيرة أكثر من إدراكها للخلفية أو الفراغ الذى يتخللها بمساحات قليلة نسبياً.

كما أن اللوحة كحيز وما يتخللها من فراغات تسهم في ترابط وحدات التصميم الحروفـــية لتؤكد العناصر بعضها بعضاً ، ويشترك الفراغ ككيان مستقل يندمج ويتلاحم مـــع بقية عناصر اللوحة ليكون الحيز والفراغ معاً وحدة تعبيرية كامنة ، كما يكونا قيم حركية لتبادل الحيز مع الفراغ.

٩- النور :

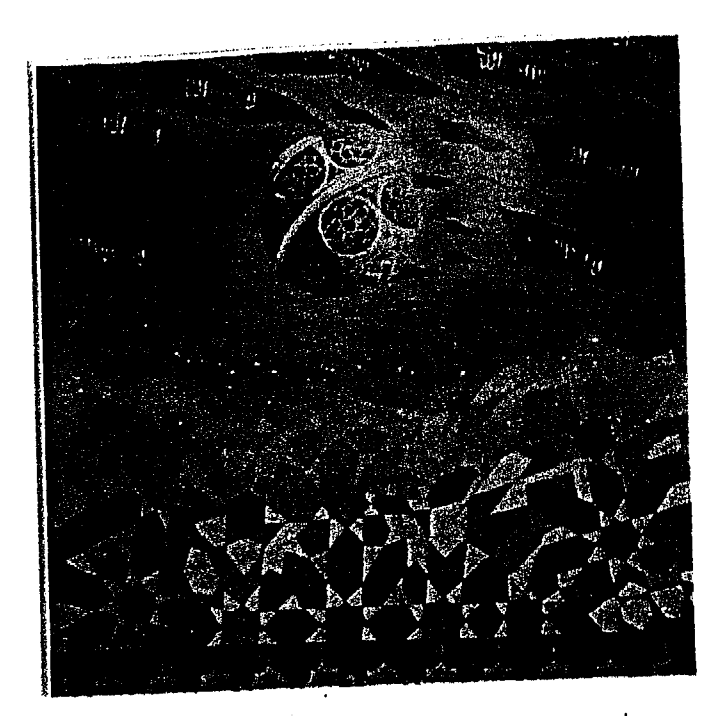
اللوحـــة بكاملها تسطع بلون ذهبي مضىءولامع بنفس الدرجة فلا يوجد تدريج للـــون ، ولا بؤرة لونية خاصة ، بل الجميع يسبح في درجة إضاءة واحدة وبنفس القدر وربما يكون لذلك دلالة تعبيرية عند الفنان.

١٠ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

علـــى اعتبار أن الآيات القرآنية هي أجزاء مكونة للعمل الفني وبتجاور الجزء مـــع الجزء ومن خلال التماثل والتناظر والتضافر داخل أجزاء الخطوط في اللوحة فإنه يـــتم إدراك عناصـــر اللوحـــة ككل من خلال استيعاب العلاقة بينها وبين الجزء الذي يتكرر في أنحاء اللوحة.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى : ____________________

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية : ____________________________



الفنان : المصري / حسن غنيم

لوحة (**لا إله إلا الله**)

١-التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً:

انعكـــس التوحـــيد كحقيقة فكرية مجردة تعبر عن مفهوم ومعني الإله الواحد ، حيث تحقق ذلك في البيارق التى تشبه الأعلام مكتوب عليه شهادة "**لا إله إلا الله**".

٢-الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تمـــثل اللوحـــة ككـــل (الوحـــدة) أما (التنوع) فينعكس في الوحدات المكونة لعناصـــر اللوحـــة الـــتى تنوعـــت واختلفت عن بعضها البعض فتجد أول عنصر من عناصـــر العمل الفني النور المعبر عنه من خلال البؤرة المركزية المضيئة والذي يشع في جميع أنحاء اللوحة، ثانى عنصر البيارق التى تحمل عبارة (**لا إله إلا الله**)

ثالـــثاً: القنديل المضيءفي بؤرة النور ، رابعاً : في أسفل اللوحة تكوينات من تداخـــلات مـــن الأطـــباق النجمـــية الإسلامية المستوحاة من الفن الإسلامي . فتنوعت العناصر في ذاتها وتوحدت داخل إطار العمل الفني.

٣- التجريد وانعكاسه جمالياً:

لقـد عكـس الـتجريد في هذه اللوحة الانتقال الذهني الجمالي للحقيقة العقلية الكـبرى والأولـى في الإسلام إلى معادل .جمالى يعبر عنها بشكل مباشر ملموس من خـلال عـبارة (**لا إله إلا الله**) ، كما عبر عنها أيضاً بشكل رمزي من خلال (النور) المشع من مركز غير مرئي ينتشر منه إلى جميع إنحاء اللوحة.

٤- التكرار كمدلول جمالى :

تـم إحداث التكرار الإيقاعي من خلال تنظيم وتكرار أشكال البيارق المتشابهة فـي الشـكل والمتنوعة في الحجم ، والتى تظل تصغر تدريجياً حتى يمتد معها البصر إلـى أعماق اللوحة حتى تختفي في النور المشع منها ، كما يتمثل التكرار الإيقاعي في الأشـكال الهندسـية النجمـية الكائنة أسفل اللوحة والتى تتكرر حتى تتلاشي في النور المضىءفي بؤرة اللوحة.

٥- النظام الهندسي :

انعكـس مـن خـلال الخطـوط الهندسية الحادة والمنكسرة للأطباق النجمية المسـتقرة فـي أسفل اللوحة ، والتى تتكرر في القنديل الطائر في الفضاء والسابح في النور.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

لقـد عبر الفنان من خلال عناصر العمل الفني ومن خلال لوحته الواقعية عما وراء الواقـع الممـثل لمفهـوم التوحيد فقد عبر رمزياً عن إحساسه بالجوهر المطلق الواحـد الغير محدد بالنور المنبعث من أعلى اللوحة وأكد هذا الإحساس بأسلوب لفظي مباشر عن طريق عبارة (**لا إله إلا الله**) .

٧- المركزية كمدلول جمالي :

المركـزية كمدلول جمالى هي الحلول الفنية المنفذة في المساحة الموجودة بين المركز في هذه اللوحة،والمركز هو بؤرة النور المضيئة التى تشع في أنحاء

اللوحـــة وتصـــدر الأنوار إلى جنباتها ، وقد قام الفنان بحل هذه المساحة فنياً من خلال تدريج النور الساطع عليها ، مجمل ما هو قريب من النور تشتد الإضاءة عليه وما هو بعيد أقل إضاءة وأكثر تحديداً.

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

مـــن أهم وظائف الحيز والفراغ في العمل الفني تأكيد عناصر الشكل والفراغ معـــاً في علاقة متبادلة ، أو إبراز أحدهما على الآخر وإعطاؤه السيادة الشكلية ، وهنا الفـــنان يـــبرز أهمـــية الخلفية المتمثلة في النور في بؤرة اللوحة ومركزها ويجعل لها السيادة الفنية في انعكاسها على أغلب العناصر المحيطة بها في اللوحة.

٩- النور في الفن ومدلوله الفلسفي:

النور في الفن معني ورمز ومغزى والنور في الإسلام **(الله نور السموات والأرض)**[١]، وقد حاول الفنان التعبير عن المعني الضمني المستتر لمفهوم النور من خلال اللون المضئ في أنحاء اللوحة والناشئ من مركزها ، والساطع في أنحائها.

١٠ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

أي الانـــتقال مـــن الشـــكل المباشر إلى المعني الكلى العام ، وهذا ما تم تنفيذه عندما عبر الفنان عن المعني الكلى العام من خلال مفرداته التشكيلية.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

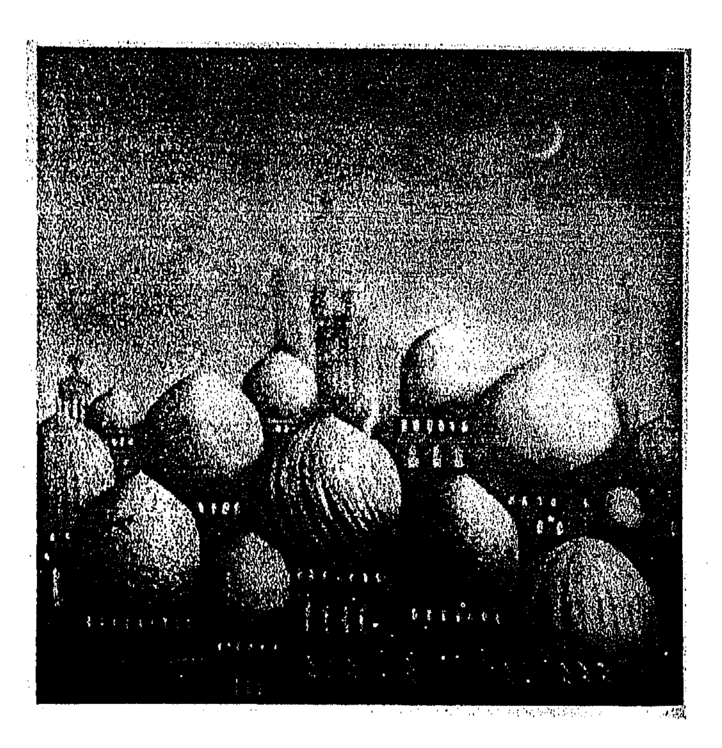
إذا افترضـــنا أن الـــنور أحـــد المظاهر الطبيعية ، فقد حوله الفنان إلى معادل جمـــالى فلسفي عندما جعله ينطلق من بؤرة مركزية في أعلى اللوحة وتحيطه البيارق والأعلام التى تعلوها عبارة **(لا إله إلا الله).**

١٢ – اللانهائية كسمة جمالية :

غالـــباً مـــا تـــتحقق في الفن من خلال التنظيم الممتد المتكرر لعناصر العمل الفني، إلا أنه في هذه اللوحة تتحقق اللانهائية كسمة جمالية من خلال النور الساطع في السماء والذي يوحي بأبعاد ممتدة لأعلى في الأفق وممتدة في عمق اللوحة.

---

(١) سورة النور الآية (٣٥).



الفنان : حسن غنيم

لوحة القباب الأثيرية

١-التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً من خلال التعبير عن المطلق

٢-الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

انعكســت فــي اللوحة من خلال وحدة عنصر القبة المكونة للوحة وتنوعه في مساحات مختلفة وأحجام مختلفة ، فنجد قباباً صغيرة وقباب صغيرة جداً وقباباً كبيرة توحدت أشكالها العامة وتنوعت أحجامها والزخارف التى تغطيها .

٣-التجريد كمضمون جمالي:

تحقق التجريد من خلال الشكل الكروى للقبة الذى يلخص مفهوم قبة السماء،

والقبة كشكل معمارى مجرد هي بمثابة تجريد لمفهوم إسلامي ارتبط بالمسجد كمكان للعبادة وذكر الله كذلك عرائس السماء هي بمثابة أشكال مجردة توجد علاقة بين الشكل سطح المسجد والخلفية (السماء) .

٤- التكرار كمدلول جمالى :

يتحقق مبدأ التكرار من خلال تنظيم القباب في النصف السفلي من اللوحة تنظيماً تكرارياً إيقاعياً في مستويات متعددة قريبة وبعيدة . أيضاً عنصر المئذنة في خلفية اللوحة في الجزء العلوي منها في تنظيم إيقاعي يتحقق من تنوع ارتفاع المآذن.

٥- النظام الهندسي :

يتحقق النظام الهندسي في أشكال القباب الهندسية النصف دائرية والتى تعكس قيماً هندسية جمالية كالاتزان والإيقاع والتماثل والشكل والأرضية.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

يعكس اسم اللوحة (طريق النور) تطلعاً لما وراء الواقع.

٧- المركزية كمدلول جمالي :

تتحقق المركزية في عدة نقاط تجذب النظر وتمثل أعلى قمم القباب ، كل قمة هي مركز جمالى لشكل القبة ، أيضا المركزية في أعلى قمم المآذن ، أو تكون المركزية دائماً بمثابة علاقة بين المركز والمحيط به ، وهذا ما يتحقق في هذه القباب ومراكزها في القمة.

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

يتحققان في نصفي اللوحة فالنصف العلوى منها يمثل الفراغ فراغ القضاء والسماء التى تشقها المآذن والقباب ، أما الجزء السفلى من اللوحة فيمثل الشكل في الفراغ حيث تحجب تكوينات القباب المتراصة والمتلاصقة أي فراغ إلا فراغ السماء الذي يعتبر منفذ اللوحة العلوى.

٩- النور :

اللوحـــة بعامة تعكس (نوراً) ليس نور المنظور الذى يقابله الظل، ولكنه نوراً مـــتفاعلاً مع نسيج اللوحة، فالقباب وكأنها تسبح في هذا النور والسماء وكأنها تشع هذا الـــنور، إذن فالنور في اللوحة يمثل علاقة وحدة وتكامل مع العناصر فلا يوجد انفصال ولكـــن الـــنور يـــتخلل تلك العناصر ويسقط على جميع الأسطح فتصبح مضيئة بدرجة واحـــدة رغـــم وجود الهلال الذى لا يظهر إلا ليلاً إلا أنه موجود في اللوحة يسبح في النور هو الآخر.

١٠ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

إن عنصــــر القـــبة فـــي اللوحـــة يمثل جزء - في اللوحة ككل - ومع تكرار وتوزيـــع هـــذا العنصر توزيعاً جمالياً من شأنه إحداث علاقة بين الكل والجزء كما أن مـــن شـــأنه إحداث ذبذبة جمالية فتظل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور إلى اللوحـــة ككـــل الـــتى تجمع الأجزاء المكونة لها فتنشأ وحدة كلية تصبح لها السيادة في اللوحـــة ككـــل ، وتصبح العلاقة بين الجزء كأحد عناصر التصميم وبين الكل (العمل الفني). علاقة عضوية من خلال التفريغ والتراكب كتقنية فنية مستخدمة في اللوحة.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

القـــبة هي رمز جمالى فلسفي لقبة السماء التى تحيط الأرض من أعلى كهالة ولا تسقط عليها (**الله الذى يمسك السماء أن تقع على الأرض إلا بإذنه**)

وقد حول الفنان المسلم هذا المفهوم إلى شكل القبة التى تعلو المسجد كرمز أما الفنان حسن غنيم فقد استخدم عدة قباب (١٣ قبة) لإيجاد تكوين جمالى يوحى بتداعيات المفهـــوم الأول للقبة خاصة وأنه ترك السماء الصافية الرائقة وافرد لها نصف مساحة اللوحة العلوي تقريباً.

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية :

يقـــول نبيل الحسينى : " في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امـــتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير فيها ، ويدرك المشاهد للعمل أن

عناصـــره لا تقــف عند حدود الإطار الخارجي للعمل بل من الممكن أن تتخطي حدود الإطـــار لتمـــتد وتنتشـــر خارجة عنه، أنه استمرار غير محدود ، وله القابلية للامتداد خارج إطار العمل الفني"[1].

وقــد يكــون ذلــك قــد تحقق في هذه اللوحة حيث امتداد القباب الأفقي غير المحدود يضفي إحساساً باللانهائية.

([1]) نبيل الحسينى : قياس العمل الفني ، مرجع سابق ، ص ١٠٢.



لوحة الفنان الفلسطيني جمال بدران :

(العمل عبادة)

١-التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً:

ربمــا يكون قد تحقق هذا المبدأ ضمنا من خلال اسم اللوحة معني العبادة **لله** وحــده كمــا أن العمــل يكون أقرب إلى العبادة إذا كان في سبيل **الله** وليس به شبهة الحرام.

٢-الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

يتحقق التنوع في الخط ما بين الكلمة الأساسية في العمل الفني (العمل عبادة) داخــل إطار الدائرة من خلال الخط الكوفي الذى يؤكد وحدته ويتنوع من خلاله الخط المنحــنى المتمــثل فــي التوريق والتزهير الذى يتخلل الخط الهندسي الحاد مما يجعل

خلفـــية الخطوط الهندسية خلفية موجبة أيضاً ، ويتم التنوع أيضا من خلال التصميمات الزخرفية الدقيقة التى تحتل خلفية اللوحة وتقل حجماً عن مثيلاتها التى تتخلل العبارة.

٣- التجريد كمضمون جمالى:

يعتـــبر الحرف العربي في حد ذاته نوعاً من التجريد فالكلمة أحياناً قد لا يكون لشـــكلها الجمـــالى علاقـــة بمفهومها أو معناها فالحرف مجرد عن الشكل ولكنه مرتبط بـــالمفهوم والمعنـــي ويتحقق التجريد أيضاً من خلال التجريد الخطي لاستقامة الخطوط واستطالتها التى تؤكد سمو المعني.

٤- التكرار كمدلول جمالى :

تحقق ضمناً من خلال تكرار الأربعة جوانب الخلفية.

٥- النظام الهندسي :

ينقســـم التكويـــن الدائـــري إلى نصفين من خلال امتداد الخط الكوفي المستقيم الفاصـــل بيـــنهما ، الدائرة كذلك شكل هندسي تحوى بداخلها نظاماً آخر يخضع لقانون التعامد بين الأفقي والرأسي.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

يهتم الفنان بصياغة اللفظ ليصل من خلاله إلى معني (العبادة) وهي صلة بين المحدود واللامحدود.

٧- المركزية كمدلول جمالي :

تحققـــت مـــن خلال الشكل الدائري الذى يقع في مركزه حرف الميم ، والذي تـــتأكد مركزيته من خلال التصميمات النباتية الملتفة حول المركز ، والإطار الخارجي للدائـــرة الذي لا يحوى أي تصميم فهو بمثابة حد فاصل بين الشكل المركزي والخلفية النباتية.

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

تحـــدث علاقـــة متبادلة متذبذبة بين العبارة الخطية كشكل والزخارف النباتية الـــتى تحيط بها في تباين بين الهندسي واللين وسمك الخط ودقة الزخارف وبين الفراغ

المحـيط بالأشـكال ، ممـا يوحي بقيم حركية للفراغ يتأكد من خلالها الحيز أو الشكل الساكن.

٩ -لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

تـتكون اللوحـة من عناصر متجزئة تمثل مكونات اللوحة تجتمع في صياغة جمالية لتمثل كلاً متكاملاً.

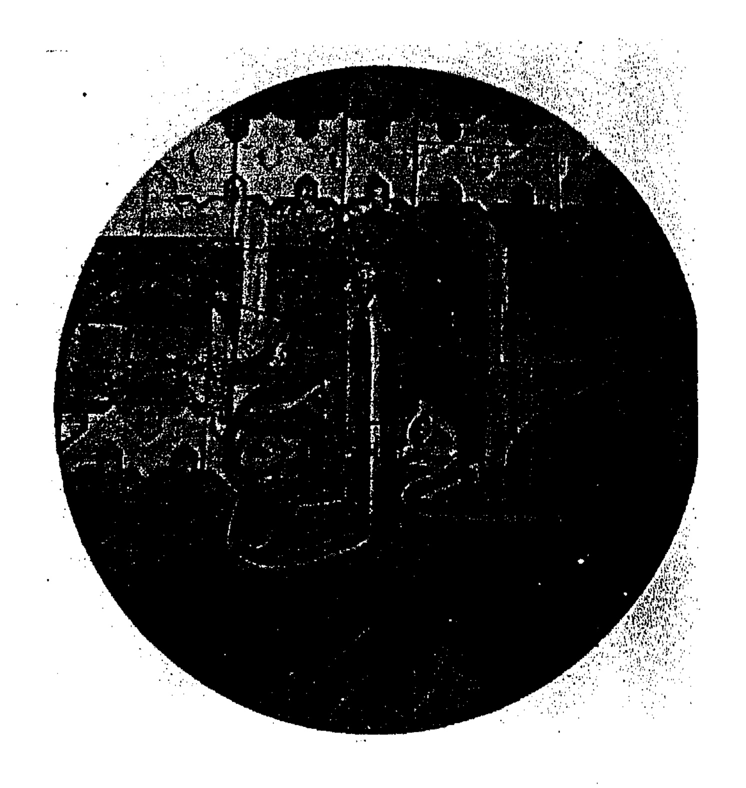
١٠-النور :

يـتحقق الـنور من خلال تبادل العلاقة الجمالية بين الدرجات اللونية المتباينة بين القاتم والفاتح والمظلم والمضئ.

١١-تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

اسـتخدم الفـنان من الطبيعة أشكال النبات حيث جردها وحولها إلى عناصر فنية تقوم بوظيفة الخلفية للشكل.

١٢ -اللانهائية كسمة جمالية :



الفنان الخزاف محمود طه :

١- التوحيدكحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً:

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

العمـــل الفنـــي كوحـــدة يتكون من عناصر فنية متنوعة تمثل الأشكال النجمية الشـــهيرة ، وحروف من الخط الثلث صاغها الفنان من خلال نظم التكرار البسيط الذى أحدث نوعاً من التنوع المتماثل الأفقي من خلال تماثل شقي التصميم.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

جمـــيع العناصـــر الفنـــية التى استخدمها الفنان هي عناصر مجردة بدءاً من الـــزخارف الإســـلامية وحتى حروف خط الثلث العربي الذي تجرد أيضاً من المفهوم فهو لا يحمل معني سوى صيغته الجمالية والفنية فقط.

٤- التكرار كمدلول جمالى :

أحــدث الــتكرار المــتماثل لشــقي البلاطة الخزفية نوعاً من الإيقاع الجمالي البســيط الموحــي بالاتزان الأفقي ، كما تحقق التكرار في تكرارات حرف الألف الذى ينصف اللوحة إلى نصفين وقد تكرر ثماني مرات بأطوال متنوعة متماثلة.

٥- النظام الهندسي :

تــأكد الــنظام الهندسي في الشكل الدائري للبلاطة الخزفية وتنصيفها بواسطة عناصــر التصــميم الــتى أحدثت تماثل بين شقيها ، ثم قام بربط تلك العناصر بالشكل النجمي الهندسي الأفقي الممتد والمتكرر في منتصف اللوحة.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه : ________________________________

٧- المركزية كمدلول جمالي :

تحققــت مــن خــلال الشكل الدائري للبلاطة الخزفية والذي ينصفه التصميم الخطي الرأسي المتعامد على التصميم الأفقي الممتد والمتقاطع معه في نقطة المركز.

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

أحــدث الفــراغ في هذا العمل الفني صيغة جمالية متبادلة مع الشكل ، فتارة يبرز الشكل من خلال الفراغ ، وتارة يحدث العكس.

٩ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

أي الانتقال من المعني الكلى العام إلى الشكل الجمالي المباشر أو العكس حيث تحقــق الجزء والكل من خلال عناصر الزخارف الإسلامية التى استخدمها الفنان ومن خلال حروف الخط الثلث التى صاغها في تكوينات جمالية.

١٠- النور وانعكاسه جمالياً: ________________________________

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى : ____________________

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية : ________________________________



الفنان العراقي : شاكر حسن آل سعيد :

١- التوحيد:

تـــتحقق التوحيد في صيغ جمالية مجردة تارة ومباشرة تارة أخرى ، وفي هذه اللوحة تظهر كلمة **(الله)** كعنصر تشكيلى مباشر ومجرد معاً في لوحة تجريداً شديداً.

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

إن التـــنوع فـــي هذه اللوحة قائم على الفرادة والذاتية الخاصة للفنان ، فيجهد المـــتذوق لمحاولـــة تفسيرها شأنها شأن الفن التجريدي الحديث الذي ينتمي إلى صانعه أكـــثر ويعـــبر عن ذاتية الفنان. ومن هنا فإن الوحدة والتنوع كخصائص جمالية تظهر محدودة جداً في هذه اللوحة.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

إن الـــتجريد بمـــثابة انـــتقال ذهني أو فني من المحسوس إلى المعقول ، ومن الحســـي المباشر إلى غيرالمباشر ، وقد يصل التجريد إلى علاقات فنية مجردة لا تعبر عن معني حسي مباشر وواقعي كما هو حادث في هذه اللوحة.

٤- التكرار كمدلول جمالى : ___________________

٥- النظام الهندسي : ___________________

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

إن أي عمـل تجريدي بحت يمثل تعبيراً ذهنياً مجرداً عن الواقع ، وتمثل هذه اللوحة عناصر شكلية مجردة تحتمل تأويلات عديدة .

٧- المركزية كمدلول جمالي : ___________________

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

إن الشـكل بـأي حال من الأحوال لا يستقل عن الفراغ المحيط به ، في هذه اللوحة يتم توزيع الأشكال في الفراغ بشكل عفوى تلقائي غير منتظم.

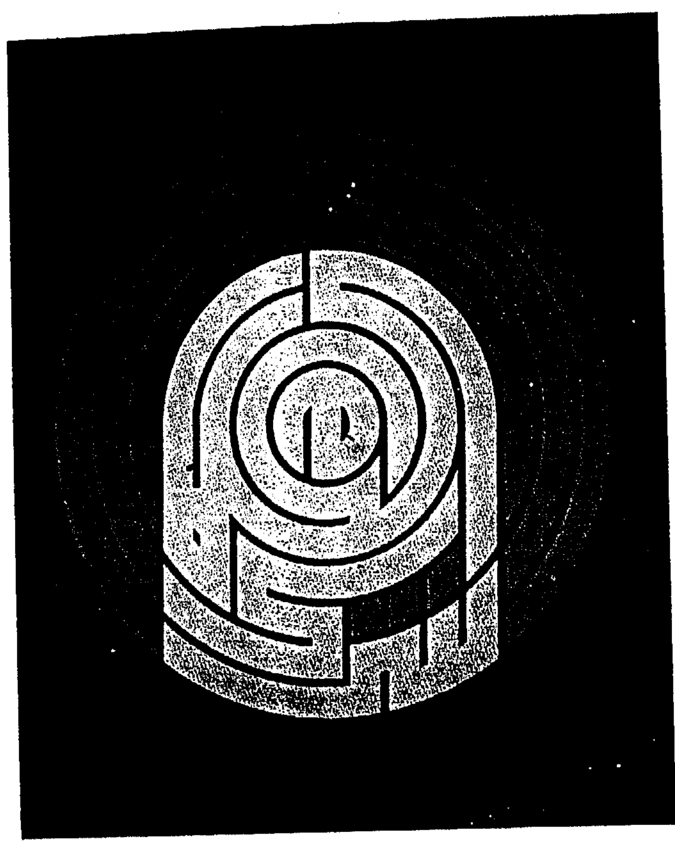
٩ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

إن العيـن تنـتقل من الجزء إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل في علاقة ترابط بيـن الجـزء والكل ، وفي هذه اللوحة لا تتركز بؤر الانتباه في جزء بعينه مما يسمح للعين باستمرارية التتابع في الرؤية.

١٠- النور : ___________________

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى : ___________________

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية : ___________________



الفنان السوري: منير الشعراني
لوحة (الكلام شرك)

١- التوحيد: ________________________________

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تـــأكدت من خلال الشكل العام الدائري الذي يمثل وحدة في ذاته ، أما التنوع الـــذى حدث فيتمثل في العبارة (الكلام شرك) التى صاغها الفنان صياغة غير مسبوقة عن طريق تحوير الخط الكوفي وتمت بصلة ما للفن الحديث . فالتصميم لم يأت دائرة منـــتظمة ولكن الفنان كسر حدة الانتظام التقليدي للوحدة الدائرية المنتظمة، أيضاً تأكدت وحـــدة الدائـــرة وتنوعها من خلال اللون فقد أعطي الدائرة لوناً بنياً ثم أكد تنوع الجزء المكتوب بالخط الكوفي المحور من خلال اللون الأصفر الفاتح فحدث انفصال بينهما.

٣- التجريد كمضمون جمالي:

اللوحــة فــي حــد ذاتهــا نموذج حديث للتجريد فقد جرد الفنان الخط الكوفي وطوعــه داخــل إطار الدائرة ليبتعد به عن الطريقة التقليدية لقراءته فتظل العين تدور مع الدائرة لمحاولة قراءة حروفها.

٤- التكرار كمدلول جمالي :

تــم الــتكرار من خلال تكرار محيط الدائرة الذى يدور حول مركزه ، وكأنها أقواس تتكرر داخل بعضها البعض.

٥- النظام الهندسي :

اعــتمد الفــنان على الدائرة والخط المستقيم الذى يقطع تكرار الدوائر متناقضاً مــع خطوطهــا الدائرية اللينة ، ثم يعود ليلتف معها في سهولة ويسر ليصبح جزءاًمن الكيان الكلى العام.

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

اســتقى الفنان من الواقع الشكل الدائري الذى تصدر عنه حركات دائرية ليعبر مــن خلالــه عما وراء شكله المباشر لشكل آخر فنى تتأكد من خلاله الحركة الدينامية الكامنة في منحنياته الدائرية والتى يؤكدها باللون والخط.

٧- المركزية كمدلول جمالي :

تحقــق مفهــوم المركــزية من خلال مركز الدائرة الذى تدور حوله الخطوط الدائــرية الــتى تشــكل الحــروف الكوفية التى طوعها الفنان هندسياً حيث أكد مفهوم المركــزية من خلال اللون الأحمر الذي جعله يلتف ويحيط باللون الأبيض الذي يسير أيضا في نفس المدار مع تنوع الخط المستقيم عن الخط المنحنى.

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالي :

تؤكــد الأرضية السوداء المظلمة التى تمثل الفراغ مكونة المستطيل الذي يؤكد ويبرز حدود الدائرة الحمراء المضيئة فتحدث علاقة متبادلة بين المستطيل والدائرة في

تأكـــيد كـــل منهما للآخر ، كما أن وجود الشكل الدائري في ثلثى اللوحة يؤكد الحركة الكامنة له بنزوله عن منتصف اللوحة.

٩ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

الشــكل عـــبارة عـــن بقعة دائرية اللون ثم تبدأ الأجزاء في الظهور كأجزاء مرتـــبطة تدور حول مركزها ثم تبدأ في الانفصال مؤكدة الحروف العربية التى يتكون مـــنها الشـــكل ، تماماً كمفهوم الجشطالت الذي يؤكد النظرة الكلية للشكل أولاً ثم بداية ظهور التفاصيل ، كما يربط الشكل بالكل العام كأرضية مظلمة وشكل مضئ.

١٠- النـور :

يـــتحقق الـــنور في هذه اللوحة من خلال اللون الأبيض شبه كامل الإضاءة ثم تنتقل العين إلى اللون الأحمر نصف المضيء ثم تتجاوز ذلك إلى الظلام الدامس (اللون الأســـود) الـــذي يؤكـــد إضاءة اللونين الأبيض والأحمر ويبرزها، كما تؤكد الخطوط الســـوداء الـــتى تتخلل اللونين الأبيض والأحمر الضوء وكأنه يشع خلال زجاج معشق يعكس من خلفه إضاءة ما.

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى :

علـــى اعتبار أن الدائرة هي أحد المظاهر الطبيعة الكونية (الشمس - القمر - الأرض - الكواكب).

فقد حول الفنان الدائرة لمعادل جمالى من خلال خاصية فنية هي تبادل العلاقة بين الشكل والأرضية والتباين اللوني .

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية : ________________________



الفنان :يوسف أحمد

١-التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً :

يتأكد ضمناً من خلال كلمة بسم الله الرحمن الرحيم التى تعلو فوق بقية اللوحة وتتفرد في مساحتها.

٢-الوحدة والتنوع كقيم جمالية :

تـــتأكد الوحـــدة من خلال النسيج المكون للحروف والذي يمثل خطوط نسجية منســـوجة بدقـــة متناهية ومتنوعة في الخطوط الممتدة والمكونة لهذا النسيج متمثلة في الحروف العربية المختلفة المكتوبة بخط الثلث.

٣ – التجريد كمضمون جمالى:

الشـــكل المكون للوحة هو في حد ذاته كشكل جمالي مجرد لا يرتبط بالطبيعة كما أنه لا يحمل معني أو قيمة لفظية فهو مجرد تنظيم جمالي للخط الثلث وحروفه.

٤ – التكرار كمدلول جمالى :

يـــتحقق التكرار من خلال منظومات متكررة للحروف تمتد متوازية مع قطر المربع الممثل لمساحة اللوحة. وتتشكل صفوفاً من التكرار المتعاقب والمتبادل والمتصل بين الحرف ونظيره مما يؤكد عدة مستويات جمالية للتكرار.

٥ – النظام الهندسي :

يتحقق النظام الهندسي في تنظيم محاور اللوحة وفق خطوط مائلة متوازية مع قطر مساحة المربع الممثل لحدود اللوحة مما يعكس نظاماً هندسياً.

٦ – النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه :

توحى اللوحة بأنها مشغولة من المشربية ينظر خلالها الفرد إلى المجهول.

٧ – المركزية كمدلول جمالي : ________________________

٨ – الحيز والفراغ كمدلول جمالى :

يرتـــبط الفـــراغ بالحيز من خلال الشكل والخلفية ومن خلال فعالية الخطوط كعناصـــر تشـــكيلية تمثل الحيز الذي يحتل مساحة كبيرة من الفراغ، حيث يؤكد الفراغ هيئة الشكل ويمنحه خصوصياته الجمالية.

٩ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء :

حيـــث تظـــل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور له ، ومن الجزء إلى الكـــل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة التى يتم تكرارها داخل إطار التكوين الكلي، حيث يتم ذلك في تسلسل بصري متعاقب ومتوالى يستشعره المتذوق.

١٠- النـور : ______________________________________

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى : ______________________

١٢ - اللانـهائية كسمة جمالية :

تـــتحقق مـــن خـــلال استمرارية التكرار وامتداده في مصفوفات إيقاعية ممتدة تســـمح للعين بالامتداد خارج إطار اللوحة من خلال خاصية التماثل اللانهائي في تنظيم الوحدات في صفوف متتالية لانهائية.



الفنان الأردنية : وجدان على بن نايف

١- التوحيد: ______________________________

٢- الوحدة والتنوع كقيم جمالية : ______________________________

٣- التجريد كمضمون جمالى:

تحقق في لوحة الفنانة من خلال حرف الواو المجرد داخل إطار التكوين العام.

٤- التكرار كمدلول جمالى : ______________________________

٥- النظام الهندسي : ______________________________

٦- النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه : ______________________________

٧- المركزية كمدلول جمالي : ______________________________

٨- الحيز والفراغ كمدلول جمالى : ______________________________

٩ - لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء : ______________________________

١٠- النور : ______________________________

١١- تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى : ______________________________

١٢ - اللانهائية كسمة جمالية : ______________________________

خاتمة :

مــن خلال التحليل السابق لنماذج من أعمال بعض الفنانين المعاصرين المصريين والعــرب الذيــن جمعــتهم وحــدة واحدة فى استلهام أصل واحد هو الفن الإسلامى، كان المــنطلق الأول لكــل منهم حيث اتجهوا من خلاله اتجاهات متنوعة بحثاً عن مفاهيم وقيم كلــية وكونية ومفاهيم وقيم فنية وجمالية فى نفس الوقت، وقد ارتبط هؤلاء الفنانون بالتراث الإســلامى كمصدر للرؤية الفنية،وكمنطلق فكرى وثقافى وفنى للوصول إلى تلك المفاهيم الجمالــية والفكــرية معــاً، وذلــك من خلال مرور تلك المفاهيم عبر منفذ هام جداً ورغم أهميــته يفتقده الكثير من الفنانين المعاصرين وهو منفذ (الروح) أو (الوجدان) إذا جاز التعبــير، وتؤكــد الباحثة أن أكثر الفنانين الذين استلهموا الفن الإسلامى كتراث قد ذكروا ذلك صراحة أثناء الأحاديث الفنية مع الباحثة ومن خلال ما كتبوه تعبيراً عن مدى استلهام الفن الإسلامى فى أعمالهم.

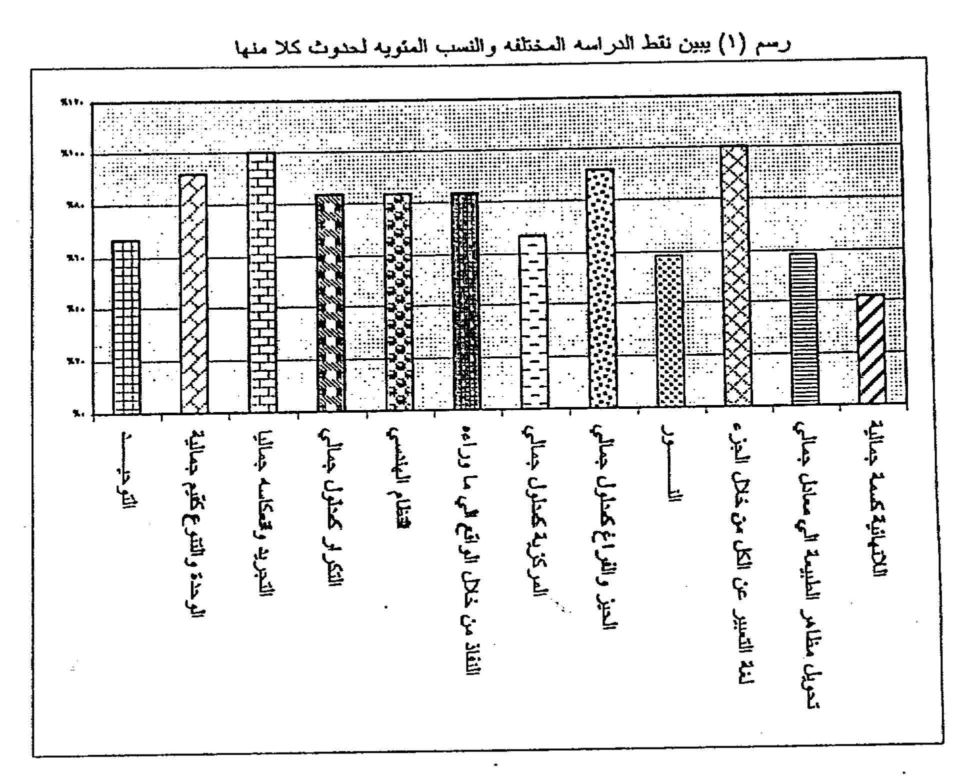
والمصــادفة الجديــرة بالذكر أن الفن الإسلامى بشكل خاص يعبر عن مضامين روحــية ودينــية عمــيقة الأثر، تلحظ جيداً فى أ كثر منتجاته خاصة العمارة والتصميمات الدقــيقة اللانهائــية على أسطح أدوات الاستعمال، وأهمية ذلك تكمن فى أهمية استلهام تلك المضــامين الروحــية الدينــية الــتى استلهمها الفنانون المعاصرون مع الاهتمام بالعصر الحاضــر والــتطور العلمى والتكنولوجى المصاحب له،واستخدام هذا التطور فى الأعمال الفنية المستلهمة من التراث،مما يثرى العمل الفنى كما يحقق نوعاً من أنواع المعاصرة.

وبالإضافة إلى الجانب الروحى العميق جداً الذى لمسته الباحثة فى أعمال الفنانين باعتباره منفذاً هاماً من منافذ الإدراك والتعبير الفنى لدى الفنانين الذين قامت الباحثة بدراسة محــتوى أعمــالهم، بالإضافة إلى ذلك فقد لاحظت الباحثة أن هناك جانباً آخر هاماً جداً قد تحقــق فى أعمال الفنانين المعاصرين وهو جانب (الصدق) فى التعبير الفنى والذى يعبر عن المضمون الفكرى لدى كل فنان، واختياره لجانب من جوانب الفن الإسلامى لاستلهامه والبحــث من خلاله عن ذاته وعن معتقداته. وترى الباحثة أن ذلك قد تحقق بشكل ملموس فــى الأعمال الفنية التى قدمها الفنانون، ويتمثل جانب الصدق فى قدرة الفنان على التعبير عمــا يعــتقده فــى إطار الظروف الفنية المتاحة (حيث يصعب مثلاً تشييد مسجد كمسجد الســلطان حســن الآن)، ولكن فى المقابل من الممكن صياغة الفكرة الجمالية والمضمون الفكرى فى لوحة أو على جدار أو فى إطار طبق من الخزف.

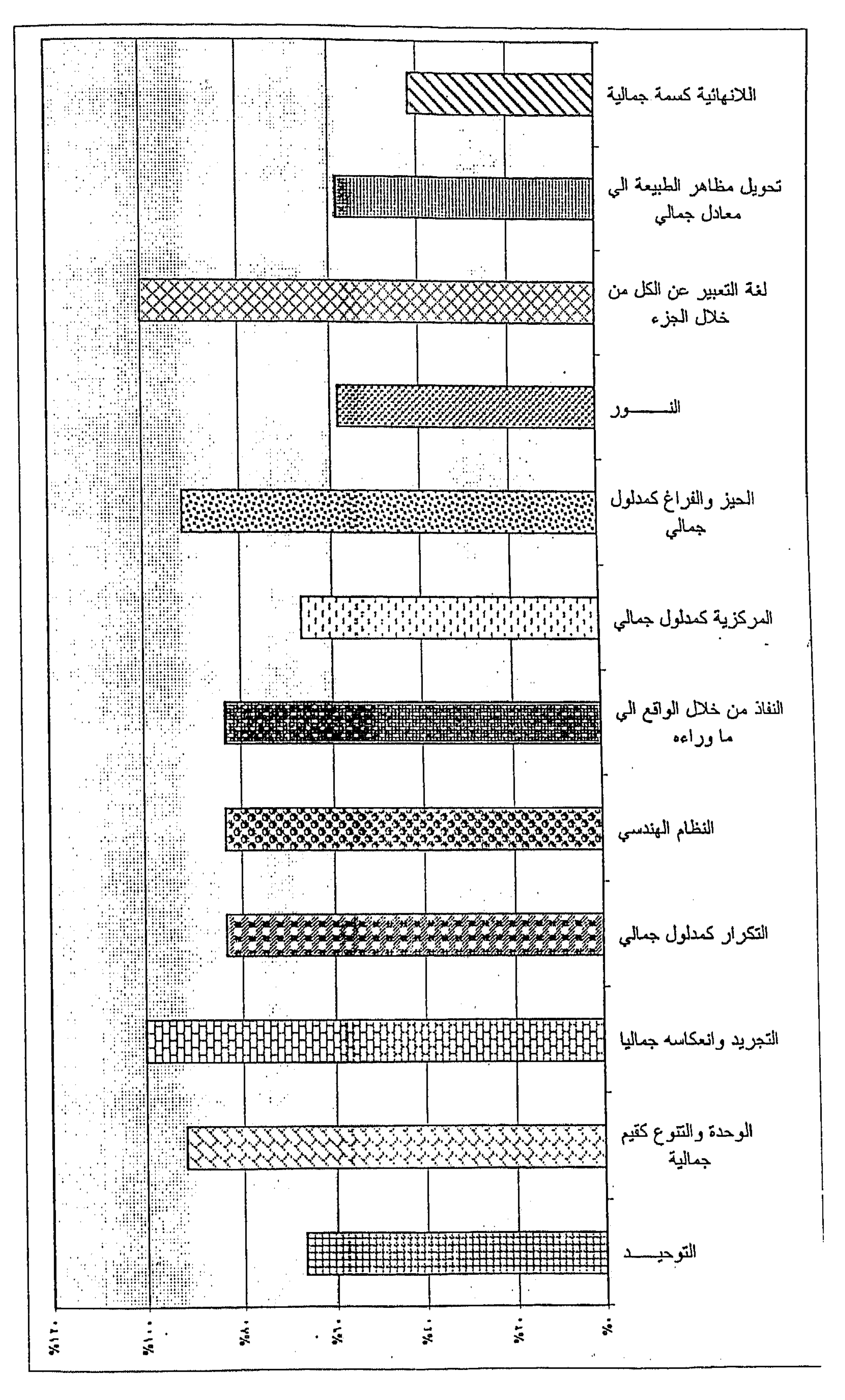
التحليل الإحصائي لنتائج تطبيق الخصائص الجمالية والفلسفية على مجموعة الفنانين المختارين

نقاط المقارنة	التوحيد	الوحدة والتنوع كقيمة جمالية	التجريد وانعكاسه جماليا	التكرار كمدلول جمالي	النظام الهندسي	النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن	المركزية كمدلول جمالي	الحيز والفراغ كمدلول جمالي	النور	لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء	تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي	اللانهائية كسمة جمالية
وجدان علي بن نايف	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-
يوسف أحميد	+	+	+	+	+	+	-	+	-	+	-	+
شاكر حسن آل سعيد	+	+	+	-	-	+	-	+	-	+	-	-
محمود طه	-	+	+	+	+	-	+	+	-	+	-	-
جمال بدران العمل عبادة	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
منير الشعراني الكلام شرك	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
حسن غنيم – القباب	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
حسن غنيم – لا إله إلا الله	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
محمود عبد العاطي آيات قرآنية	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	-
عبد الرحمن النشار – ملحمة الكون	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
عبد الرحمن النشار – الكون أضواء لانهائية	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
عبد الغني الشال طبق من الخزف تعلوه وقل ربي زدني علماً	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-

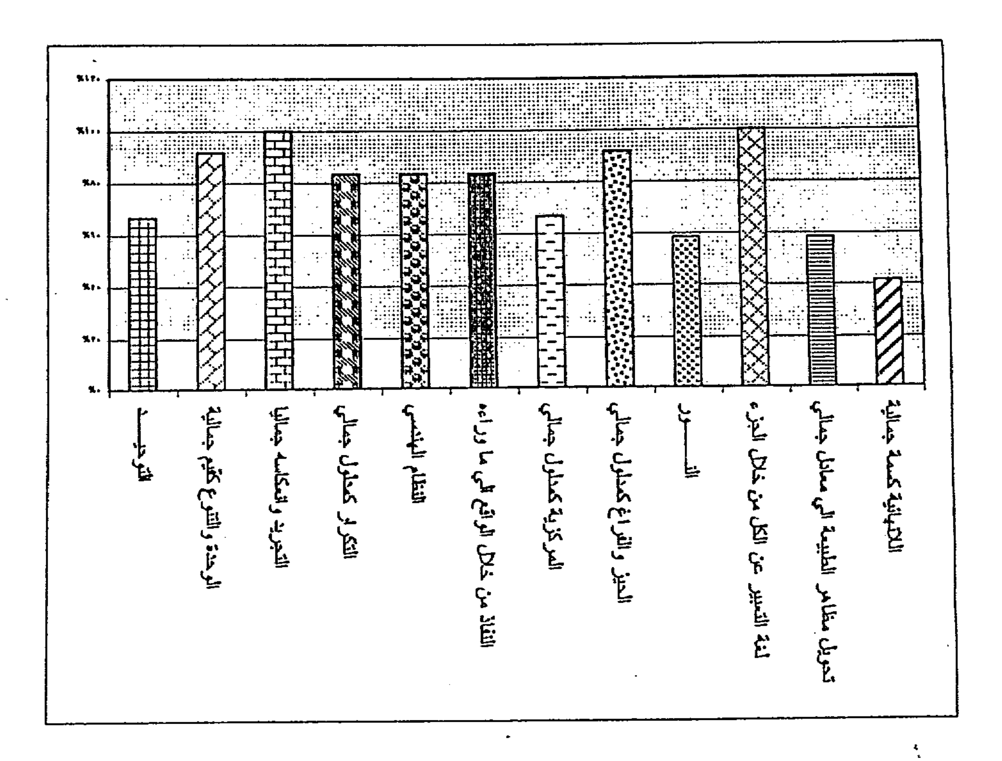
رسم (١) يبين نقط الدراسه المختلفه والنسب المئويه لحدوث كلا منها



النسبة المئوية	نقطة الدراســـة
%٦٧	التوحيـــد
%٩٢	الوحدة والتنوع كقيم جمالية
%١٠٠	التجريد وانعكاسه جماليا
%٨٣	التكرار كمدلول جمالي
%٨٣	النظام الهندسي
%٨٣	النفاذ من خلال الواقع الي ما وراءه
%٦٧	المركزية كمدلول جمالي
%٩٢	الحيز والفراغ كمدلول جمالي
%٥٨	النـــور
%١٠٠	لغة التعبير عن الكل من خلال الجزء
%٥٨	تحويل مظاهر الطبيعة الي معادل جمالي
%٤٢	اللانهائية كسمة جمالية



رسم (١) يبين نقط الدراسه المختلفه والنسب المئويه لحدوث كلا منها



النسبة المئوية	نقطة الدراســــة
%٦٧	التوحيـــــد
%٩٢	الوحدة والتنوع كقيم جمالية
%١٠٠	التجريد وانعكاسه جماليا
%٨٣	التكرار كمدلول جمالي
%٨٣	النظام الهندسي
%٨٣	النفاذ من خلال الواقع الي ما وراءه
%٦٧	المركزية كمدلول جمالي
%٩٢	الحيز والفراغ كمدلول جمالي
%٥٨	النـــــور
%١٠٠	لغة التعبير عن الكل من خلال الجزء
%٥٨	تحويل مظاهر الطبيعة الي معادل جمالي
%٤٢	اللانهائية كسمة جمالية

جدول (٢) يوضح عدد مرات الحدوث والنسب المئوية لنقط الدراسة المختلفة.

نقطة الدراسـة	عدد مرات الحدوث	النسبة المئوية
التوحيـد	٨	%٦٦,٧
الوحدة والتنوع كقيم جمالية	١١	%٩١,٧
التجريد وانعكاسه جماليا	١٢	%١٠٠
التكرار كمدلول جمالي	١٠	%٨٣,٣
النظام الهندسي	١٠	%٨٣,٣
النفاذ من خلال الواقع الي ما وراءه	١٠	%٨٣,٣
المركزية كمدلول جمالي	٨	%٦٦,٧
الحيز والفراغ كمدلول جمالي	١١	%٩١,٧
النـور	٧	%٥٨,٣
لغة التعبير عن الكل من خلال الجزء	١٢	%١٠٠
تحويل مظاهر الطبيعة الي معادل جمالي	٧	%٥٨,٣
الانهائية كسمة جمالية	٥	%٤١,٧

نمط المقارنة		التدرج	الوحدة والتنوع كقيمة جمالية	التجريد وانعكاسه جماليا	التكرار كمعادل جمالي	النظام الهندسي	النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن	المركزية كمعادل جمالي	الحيز والفراغ كمعادل جمالي	النور	لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء	تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي	اللانهائية كسمة جمالية
وجدان على بن نايف		−	−	+	−	−	−	−	−	−	+	−	−
يوسف أحمد		+	+	+	+	+	+	−	+	−	+	−	+
شاكر حسن آل سعيد		+	+	+	−	−	+	−	+	−	+	−	−
محمود طه		−	+	+	+	+	−	+	+	−	+	−	−
جمال بدران	العمل عبادة	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	−
منير الشعراني	الكلام شرك	−	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	−
حسن غنيم	القباب	−	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
حسن غنيم	لا إله إلا الله	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
محمود عبد العاطى	آيات قرآنية	+	+	+	+	+	+	−	+	+	+	−	−
عبد الرحمن النشار	ملحمة الكون	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
عبد الرحمن النشار	الكون الفضاء لانهائية	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
عبد الغنى الشال	طبق من الخزف تعلوه وقل ربي زدني علماً	+	+	+	+	+	+	+	+	−	+	+	−

(+) تحقق (−) لم يتحقق

نقطة المقارنة	عبد الغنى الشال طبق من الخزف تعلوه وقل ربي زدنى علماً	عبد الرحمن الشار: الكون أضواء لانهائية	عبد الرحمن الشار: ملحمة الكون	محمود عبد العاطى آيات قرآنية	حسن غنيم: لا إله إلا الله	حسن غنيم: القباب	منير الشعراني الكلام شرك	جمال بدران العمل عبادة	محمود طه	شاكر حسن آل سعيد	يوسف أحمد	وجدان على بن نايف
التدرج	+	+	+	+	+			+		+	+	
الوحدة والتنوع كقيمة جمالية	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
التجريد وانعكاسه جماليا	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
التكرار كمعادل جمالى	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	
النظام الهندسى	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	
النفاذ من خلال الواقع الى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	
المركزية كمعادل جمالى	+	+	+		+	+	+	+	+			
الحيز والفراغ كمعادل جمالى	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
النـــــــور	-	+	+	+	+	+	+	+				
لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
تحويل مظاهر الطبيعة الى معادل جمالى	+	+	+		+	+	+	+				
اللانهائية كسمة جمالية	-	+	+		+	+					+	

(+) تحقق (-) لم يتحقق

نقطة المقارنة	عبد الغني الشال طبق من الخزف تعلوه وقل ربي زدني علماً	عبد الرحمن النشار الكون اضواء لانهائية	عبد الرحمن النشار ملحمة الكون	محمود عبد العاطي آيات قرآنية	حسن غنيم لا اله الا الله	حسن غنيم القباب	منير الشعراني الكلام شرك	جمال بدران العمل عبادة	محمود طه	شاكر حسن آل سعيد	يوسف أحمد	وحدان علي بن نايف	مجموع ما تحقق من نقاط في أعمال الفنانين
التوحيد	١	١	١	١	١			١		١	١		٨
الوحدة والتنوع كقيمة جمالية	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١		١١
التجريد وإنعكاسه جماليا	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١٢
التكرار كمدلول جمالي	١	١	١	١	١	١	١	١	١		١		١٠
النظام الهندسي	١	١	١	١	١	١	١	١	١		١		١٠
النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن	١	١	١	١	١	١	١	١		١	١		١٠
المركزية كمدلول جمالي	١	١	١		١	١	١	١	١				٨
الحيز والفراغ كمدلول جمالي	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١		١١
النور		١	١	١	١	١	١	١					٧
لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١٢
تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي	١	١	١		١	١	١	١					٧
اللانهائية كسمة جمالية		١	١		١	١					١		٥
مجموع ما تحقق من أسس جمالية عند كل فنان	١٠	١٢	١٢	٩	١٢	١١	١٠	١١	٧	٦	٩	٢	

التعليق على النتائج الإحصائية

قامت النتائج الإحصائية وفق قانون النسبة المئوية

$$\text{النسبة المئوية} = \frac{\text{ما تحقق من الأسس الفلسفية}}{\text{المجموع الكلى لعدد الفنانين}} \times ١٠٠$$

يتضح من النتائج الإحصائية على لوحات الفنانين كما هو مبين بالجداول الإحصائية مدي ما تحقق في هذه اللوحات من الأسس الجمالية والفلسفية على النحو التالي:

١- **التوحيد:** تحقق في أعمال عبد الغني الشال – النشار – محمود عبد العاطي – حسن غنيم – جمال بدران – شاكر حسن – يوسف أحمد ولم يتحقق عند منير الشعراني – محمود طه – وجدان.

٢- **الوحدة والتنوع:** تحققت في أعمال جميع الفنانين فيما عدا وجدان على بن نايف.

٣- **التجريد:** تحقق عند جميع الفنانين بلا استثناء .

٤- **التكرار كمدلول جمالي:** تحقق في أعمال جميع الفنانين فيما عدا شاكر حسن ووجدان على.

٥- **النظام الهندسي:** تحقق في أعمال جميع الفنانين باستثناء شاكر حسن ووجدان على.

٦- **النفاذ من خلال الواقع:** تحقق في أعمال الفنانين باستثناء محمود طه ووجدان على .

٧- **المركزية كمدلول جمالي:** تحققت في أعمال عبد الغني الشال – عبد الرحمن النشار – حسن غنيم – منير الشعراني – جمال بدران – محمود طه – بينما لم تتحقق عند شاكر حسن آل سعيد – يوسف أحمد – وجدان على بن نايف.

٨- **الحيز والفراغ كمدلول جمالي:** تحقـق عـند عبد الغني الشال – عبد الرحمن النشــار – محمــود عبد العاطي – حسن غنيم – منــير الشــعراني – جمال بدران – محمود طه – ولم يتحقق عند وجدان علي.

٩- **النور كفلسفة جمالية :** لم يتحقق عند الشال – ومحمود طه – شاكر حسن – يوســف أحمد – ووجدان علي . وتحقق في أعمال عبد الرحمــن النشار – محمود عبد العاطي – حسن غنيم – منير الشعراني – جمال بدران.

١٠- **لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء:** تحقق في أعمال جميع الفنانين.

١١- **تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي :** تحقق في أعمال الفنانين عبد الغني الشال – عبد الرحمن النشار – حســن غنــيم – منــير الشعراني – جمال بدران – ولم يتحقق في أعمال محمــود طه – شاكر حسن آل سعيد – يوسف أحمد – وجدان علي .

١٢- **اللانهائية كسمة جمالية :** تحققــت في أعمال عبد الرحمن النشار – حســن غنــيم – يوسف أحمد – ولم تتحقق عند باقي الفنانين .

نتائج البحث ومناقشة الفروض

توصلت الباحثة إلى بعض النتائج بعد الانتهاء من الإطار النظرى الذى يتضمن ثلاثة محاور :

المحور الأول : الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال التطور التاريخى للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المواكبة لها.

المحور الثانى : فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى. والذى تتبعت فيه الباحثة الجانب الفلسفى الجمالى فى الفنون الإسلامية والذى يمثل بعداً واضحاً فى تشكيل خصائصه وسماته الجوهرية والتى ركزتها الباحثة فى ١٢ خاصية فلسفية جمالية استخلصتها من تأمل ودراسة الفنون الإسلامية وركزتها فى :

١ – التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى من خلال التعبير عن المطلق.

٢ – الوحدة والتنوع كقيم جمالية وقيم ثقافية وقيم كونية.

٣ – التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى.

٤ – التكرار كمدلول جمالى والمغزى الفلسفى له.

٥ – النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون.

٦ – النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن.

٧ – المركزية كمدلول جمالى فى الفن الإسلامى وارتباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفى.

٨ – الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى.

٩ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء.

١٠ – الفلسفة الجمالية للنور فى الفن الإسلامى.

١١ – تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى (الأرابسك).

١٢ – اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

وتـــرى الباحثة أن أهم نتيجة يمكن التوصل إليها من خلال ذلك هو إمكانية إثبات أحد فروض البحث والذى ينص على :

١ - يمكن تنظير الأصول الفلسفية والجمالية للفن الإسلامى .

أما الفرض الثانى والذى ينص على :

٢ - تأسيس فلسفة جمالية معاصرة أساسها المبادىء الفلسفية والجمالية للفن الإسلامى .

فقد توصلت الباحثة إلى تتبع الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإسلامى من خلال :

أولاً : مفـــاهيم الجمـــال فى القـــرآن حيـــث أثبتت الباحثة اهتمام القرآن باعتباره الدستور الفكـــرى الإلـــهى الأول فى الإسلام بالجمال ومرادفاته التى تتصل بالحسن والبهاء والزيـــنة والزخـــرف بالإضافة إلى مصطلح الجمال الذى تكرر لأكثر من مرة فى آيات عديدة فى القرآن .

ثانيـــاً: قـــامت الباحـــثة أيضاً بدراسة الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الفكر الإســـلامى (فلســـفة الجمـــال الإسلامى) من خلال تحليل فلسفات كبار المفكرين والأئمـــة المســـلمين الذين اهتموا بمفهوم (الجمال) ومحاولة تفسيره وتفسير كنهه ومعـــناه وتعريفه، والفرق بين الجمال والجلال والجمال والكمال وقد اكتشفت الباحثة ســـبق العلماء المسلمين فى هذا المجال المغفل إغفالاً شديداً جداً ، كما اكتشفت نقل فلاســـفة الغرب عنهم مع التضارب الكبير فى آراء فلاسفة الغرب فى مقابل الوحدة العميقـــة الـــتى جمعـــت آراء المفكرين المسلمين رغم الفروق الزمانية الكبيرة بين العصور الإسلامية.

ومـــن أهـــم النـــتائج التى تضمنها البحث هذه الآراء الفكرية الموحدة عن مفهوم الجمـــال فى الفكر الإسلامى والذى يؤكد الشق الفلسفى من الفرض الثانى كمحاولة لتأسيس فلســـفة جمالية معاصرة أساسها المبادىء الفلسفية فى الفكر الإسلامى، أما الشق الثانى فى هـــذا الفرض والذى ينص على (فلسفة جمالية معاصرة)، فقد توصل البحث إلى ذلك من خـــلال الآراء المعاصـــرة للفنانين المعاصرين الذين خاضوا تجربة الإبداع والإنتاج الفنى

مــن خــلال اســتلهام الفنون الإسلامية، والذى اكتشفت الباحثة من خلاله أن هناك وحدة فكــرية فلســفية لم تكن متوقعة بين آراء الفنانين المعاصرين والمفكرين المسلمين الأوائل وبيــن خصائص الفنون الإسلامية فى التراث، وأصبحت هذه المبادىء الثلاثة بمثابة وحدة واحــدة مما يؤكد أنه قد آن الأوان لإثبات (النظرية الجمالية الإسلامية المعاصرة) لتتخذ وضعها الفكرى اللائق بها فى المناهج الجمالية والدراسية ومجالات الفنون المعاصرة.

الخاتمة والتوصيات

١ – توصـــى الباحـــثة بالاهـــتمام بـــتدريس التراث الإسلامى كمصدر للرؤية الفنية ولكن بمفـــاهيم ورؤى جديـــدة عما سبق فى السنوات الأخيرة،بمعنى أن ينظر إلى التراث كـــأحد الأصول الثقافية والروافد الإبداعية التى لا تنضب لأنه يتضمن بداخله أصول الجمال فى حضارة إنسانية عالمية من خلال المضمون الثقافى الذى يعكسه.

٢ – أهميـــة اســـتلهام التراث الفنى الإسلامى لأنه يعكس مفاهيم ومضامين وأصول ثقافية مـــتعددة ومتـــنوعة جـــداً لأنه التراث الوحيد الذى امتد لحضارات ذات تعددية ثقافية مختـــلفة ومتنوعة جداً وبالرغم من ذلك توحدت فى كل متكامل ونسق فكرى متوحد. ودراسة أصوله الفكرية والجمالية تكشف عن مواطن التعددية الثقافية كما تكشف عن مواطن الرؤية الجمالية لتراث إنسانى يعكس ثقافات متعددة وعقيدة واحدة .

٣ – أهميـــة تعـــدد وجهـــات النظر فى طرق استلهام التراث الفنى، وذلك من شأنه ابتكار وإبداع أساليب فنية وطرق إبداعية ممزوجة بالرؤية الجمالية للماضى فى قالب جديد ومعاصـــر، وبلورة وتطويع الأساليب الفنية للتعبير عن المضامين الفكرية، وفى هذا قمـــة (الأصالة) التى يعيىالفنانون والمفكرون فى الوصول إليها، وعند الوصول إليها تـــتغير المفـــاهيم الفـــنية والفكـــرية تجاه الأعمال الفنية، كما ينظر إلى التراث نظرة مغايرة تسهم فى تنوع مصادر الرؤية لدى الفنان ومعلم الفن والطالب.

٤ – الاســـتفادة مـــن الـــتراث الفـــنى الإسلامى باعتباره خبرة تراكمية زمانية (عصوره المختـــلفة الأمـــوى العباســـى.. الـــخ) وباعتباره خبرة كمية وكيفية، كمية من حيث (منـــتجاته المتـــنوعة تـــنوعاً كلياً من خلال المجالات عمارة – نجارة – نسيج ...) وكيفية من خلال الأساليب الفنية المتعددة المنفذة على المنتجات الفنية.

٥ – إن طـــالب الفـــن ومعـــلمه فى حاجـــة إلى كشف واكتشاف مداخل جديدة حول فنون الـــتراث، وفى حاجة إلى كم من الأصول الفلسفية والثقافية والمعلومات التى يجب أن ترافق تعليمهم لأصول الفنون وتقنياتها .

٦ – أهمية أن تستند دروس التربية الفنية إلى الفلسفة عامة والفلسفة الجمالية لفنون التراث والحضارات القديمة خاصة، مما يساعد على تصميم مناهج دراسية فعالة وقوية فكرياً تساعد على تأصيل الهوية كما تساعد على إثراء التعبير الفنى لدى الطالب والفنان.

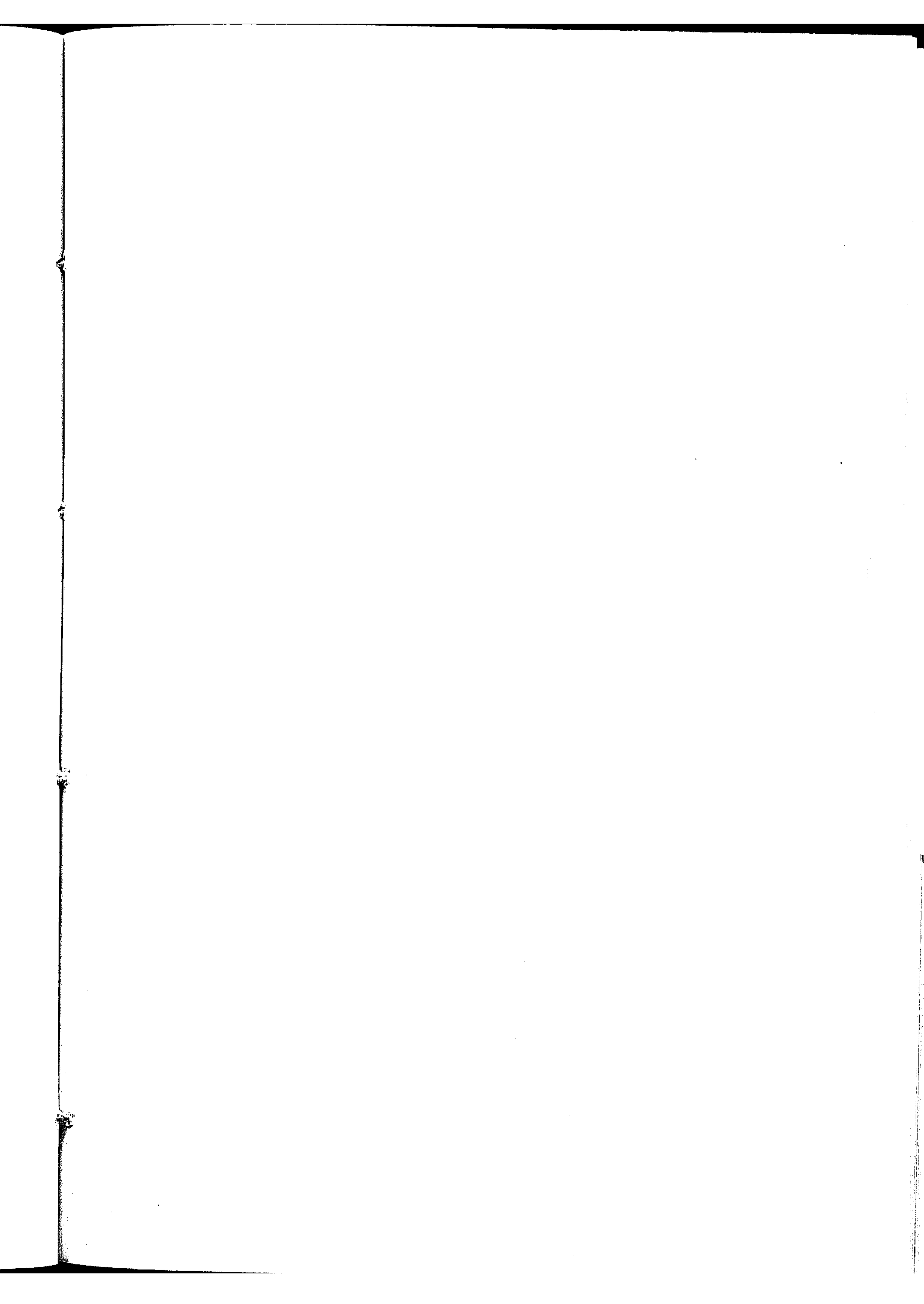
٧ – من الممكن الاستفادة من التراث الفنى الإسلامي باعتباره أحد فنون التراث التى استلهمت مفهوم التعددية الثقافية عبر العصور مما أفرز التنوع الهائل فى منتجاته حيث استلهم فنون الحضارات القديمة المختلفة ثم تم صياغتها وفقاً لوحدة المفاهيم الثقافية فى الحضارة الإسلامية بشكل عام (الوحدة فى التنوع).

٨ – وعلى ذلك يمكن دراسة الثقافات القديمة المتعددة التى يكون لها أكبر أثر فى إثراء التعبير، إذا تم ذلك التعبير من خلال وحدة المفهوم الثقافى الخاص أى من خلال الهوية الثقافية الخاصة . وأهمية ذلك تكمن فى أن العصر الحاضر تميز بالتعددية الثقافية والهيمنة الفكرية والابتعاد عن الذات الثقافية الخاصة،مما يجعل العودة إلى الذات الثقافية هدفاً حضارياً وقومياً مع عدم إغفال التقدم التقنى والتكنولوجى فى مجالات الفنون المتعددة، وخاماتها التى تطورت تطوراً كبيراً.

٩ – كما توصى الباحثة بإجراء مزيد من الدراسات والأبحاث التى تتناول الأبعاد الفلسفية التى قام على أساسها وازدهر من خلالها الفن الإسلامى،وذلك لأن هذا الفن الحضارى العريق يحتاج إلى المزيد من الدراسات المنصفة الصادقة والعميقة الواعية التى تكشف أبعاده وجوانبه الفكرية الدفينة و غيرالمباشرة والتى أسهم الغرب فى تزييف بعضها ورؤية البعض الآخر بعين غير منصفة حيناً، والتقليل من شأنها حيناً آخر، وذلك نتج عن تحليل الفن الإسلامى تحليلاً يتبع مناهج التحليل الفنى الغربية التى ترجع أصولها إلى الفلسفة اليونانية، لذلك يجب البحث والتنقيب عن أصول الفلسفة الإسلامية التى تعتبر بحق الإطار الفكرى المعبر بصدق عن فلسفة الفنون الإسلامية والمواكب لنموها وازدهارها فى الحضارة الإسلامية فلماذا تتم استعارة أنماط فكرية مغايرة لتحليل فن لم تنشأ مواكبة له؟! وهناك الأصول الفلسفية الإسلامية المتمثلة فى أعمال الفلاسفة المسلمين أمثال الغزالى، ابن عربى، ابن قيم الجوزية، ابن سينا، الفارابى .... الخ .

١٠ – أهميـــة إتاحة مساحة عريضة للتراث الفنى الإسلامى فى العملية التربوية تسهم فى الـــتعرف عـــلى الأســـس والقيم الجمالية والفكرية الفلسفية التى ساهمت فى صياغة فـــنون الـــتراث بهـــذه الهيئة الإبداعية المتفردة على هذا النطاق الجغرافى الشاسع والمختـــلف بعضه عن البعض اختلافاً ثقافياً شديداً، وهذا الاهتمام التربوى يؤكد أحد أهـــم أهداف التربية الفنية الذى ينص على (الاهتمام بالتراث والمحافظة عليه ونقله وتطويـــره) كمـــا يؤصـــل ترسيخ الانتماء القومى الفكرى والفنى للتراث فى مقابل التغريب الثقافى المهيمن الآن.

١١ – أهميـــة تـــزويد المكتـــبات العـــربية فى الجامعـــات المتخصصة وفى مجال الفنون الإســـلامية بالكـــتب والمراجع العلمية المطبوعة طباعة جيدة تليق بمحتواها الفكرى وتواكب الكتب والمراجع الأجنبية نظراً لافتقار بعضها إلى ذلك.



المراجع

أولا : المراجع العربية :

القرآن الكريم

١ **أبو الحمد محمود فرغلى** : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط ٣، ١٤١٧ هـ- ١٩٩٦ م.

٢ **أبو حيان التوحيدى** (على بن محمد بن العباس التوحيدى) : الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٢ م.

٣ **أبو حيان التوحيدى** : المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت، دار الآداب.

٤ **أبو حيان التوحيدى** : الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، ١٩٥١ م .

٥ **أبو حيان التوحيدى** : المقابسات، تحقيق: حسن السندوبى، القاهرة، ١٩٢٩م .

٦ **أبو صالح الألفى** : الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٧ **ابن حجلة المغربى** : ديوان الصبابة ، قراءات فى الفنون الإسلامية ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى (تحت الطبع).

٨ **ابن حزم الأندلسى** (أبومحمد على بن أحمد ابن سعيد) : طوق الحمامة، بيروت، مؤسسة ناصر للطباعة، ١٩٧٥ م.

٩	**ابن سينا** (شرف الدين أبو على الحسين بن عبد الله الحسين بن على)	:	الإشارات والتنبيهات ، تحقيق سليمان دنيا ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م.
١٠	**ابن قيم الجوزية**	:	الفوائد، ط ١، القاهرة ، دار الريان للتراث، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧ م.
١١	**أحمد حسن الزيات**	:	وحي الرسالة ، بدون دار نشر، بدون تاريخ.
١٢	**أحمد فكرى**	:	مساجد القاهرة ومدارسها في العصر الفاطمي، جـ٢ ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م.
١٣	**أحمد فكرى**	:	مساجد القاهرة ومدارسها في العصر الأيوبى، جـ٢ ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩م.
١٤	**إسماعيل راجى الفاروقى**	:	تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامي، من كتاب قراءات فى الفنون الإسلامية ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، (تحت الطبع).
١٥	**الباز العرينى**	:	مصر في عهد الأيوبيين، طبعة بيروت،١٩٧١ م.
١٦	**الطبرى** (أبى جعفر محمد بن جرير)	:	تاريخ الرسل والملوك، طبع الحسينية، ١٣٢٦هـ.
١٧	**الغزالى** (الإمام أبى حامد محمد بن محمد بن أحمد الطوسى الغزالى)	:	إحياء علوم الدين، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، بدون تاريخ.
١٨	**الفارابى** (أبى نصر محمد بن محمد بن أوزلغ ابن طرخان الفارابى)	:	آراء أهل المدينة الفاضلة، قراءات فى الفنون الإسلامية ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى (تحت الطبع).

١٩ الفارابى : كتاب الحروف ، قراءات فى الفنون الإسلامية ، المعهد العالمى للفكر الإسلامى (تحت الطبع).

٢٠ الفارابى : الأعمال الفلسفية، تحقيق وتقديم: جعفر آل ياسين، بيروت ، دار المناهل.

٢١ الفارابى : السياسة المدنية، تحقيق: فوزى النجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، بدون تاريخ.

٢٢ المقرى : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،

٢٣ الموسوى : من الكندى إلى ابن رشد ، دار إحياء التراث، ١٩٨٤ م.

٢٤ أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م.

٢٥ أنصاف جميل الربضى : علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، الأردن، دار الفكر، ١٩٩٥ م.

٢٦ بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية، القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية ، ١٩٥٢ م.

٢٧ بلند الحيدرى : زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء في الفن، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ م.

٢٨ تقى الدين المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، طبعة بولاق بدون تاريخ.

٢٩ توفيق أحمد عبد الجواد : تاريخ العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة ، ١٩٧٠ م.

٣٠ جابر عصفور : أنوار العقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ م.

٣١ جلال الدين السيوطى : تاريخ الخلفاء ،

٣٢ جلال الدين السيوطى، جلال الدين المحلى : القرآن الكريم وبهامشه تفسير الإمامين الجليلين ، بيروت، دار المعرفة، بدون تاريخ.

٣٣ راوية عبد المنعم عباس : القيم الجمالية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

٣٤ زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨م .

٣٥ زكى محمد حسن : فنون الإسلام، لبنان، دار الرائد العربى، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .

٣٦ زكى نجيب محمود : الشرق الفنان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ م ،

٣٧ سرية صدقى : جماليات الفن الإسلامي، بحث مقدم فى كتيب بينالى القاهرة الدولى الرابع، ١٩٩٢ م.

٣٨ سعاد ماهر : مساجد القاهرة وأولياؤها الصالحون ، القاهرة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، بدون تاريخ.

٣٩ سعد زغلول عبد الحميد : العمارة والفنون في دولة الإسلام، الإسكندرية، منشأة المعارف ، بدون تاريخ.

٤٠ سليمان العطار : الخيال عند ابن عربي النظرية والمجالات، القاهرة، دار الثقافة للنشر، ١٩٩١م.

٤١ سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.

٤٢ **شاكر مصطفى** : عناصـــر الوحـــدة فى الفن الإسلامي، بحث مقدم ضـــمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى أستانبول بتركـــيا عـــن الفـــن الإســـلامى فى أبريل ١٩٨٣ والمنشـــورة بكـــتاب الفـــنون الإسلامية المبادىء والأشـــكال والمضـــامين المشـــتركة، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٩م.

٤٣ **صالح لمعى** : الـــتراث المعمارى الإسلامي في مصر، بيروت، ١٩٧٥م.

٤٤ **عباس محمود العقاد** : مـــراجعات في الفنون والآداب، القاهرة ، المكتبة العصرية بدون تاريخ.

٤٥ **عبد الحكيم الزنون** : آفاق غرناطة، دمشق، دار المعرفة، ١٤٠٨ هــ- ١٩٨٨ م.

٤٦ **عبد الرؤوف برجاوى** : فصـــول فـــي علم الجمال ، الدار اللبنانية العالمية للطباعة والنشر، ١٩٨٤م .

٤٧ **عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون** : مقدمـــة ابـــن خلـــدون، تحقيق: درويش الجويدى، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤١٥هــ - ١٩٩٥م.

٤٨ **عبد الرحيم إبراهيم أحمد** : تـــاريخ الفن في العصور الإسلامية، القاهرة، عالم الفكر، ط ١ ، ١٩٨٩م.

٤٩ **عبد العاطى محمد الورفلى** : أوراق أندلســـية، ليبـــيا ، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، ٣٠ شوال ١٣٩٩ هــ ، ٢٥/٥/١٩٩٠م.

٥٠ **عبد العزيز الدولاتى** : مسجد قرطبة وقصر الحمراء، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧ م.

٥١ **عبد العزيز سالم** : قرطـبة حاضرة الخلافة في الأندلس ، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٠ م.

٥٢ **عبد الغنى النبوى الشال** : فلسـفة الفـنون الإسلامية، بحث منشور فى مجلة دراسـات، كلـية التربية، جامعة الرياض، العدد الـثانى، السـنة الثانـية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.

٥٣ **عبد الغنى النبوى الشال** : فن الخزف، القاهرة، مركز النشر بجامعة حلوان، بدون تاريخ.

٥٤ **عبد الغنى النبوى الشال** : فلسفة الفن والتربية الفنية ، ١٩٥٦ م.

٥٥ **عبد الفتاح رواس قلعة جى** : مدخـل إلـى علم الجمال الإسلامي ، سوريا، دار قتيبة، ط ١، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م.

٥٦ **عبد الفتاح رياض** : التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية ، بدون تاريخ،

٥٧ **عـز الديـن أبـى الحسـن المعروف بابن الأثير** : الكـامل فـى التاريخ ، القاهرة ، طبعة بـولاق ، ١٢٩٠هـ.

٥٨ **عز الدين إسماعيل :** : الأسـس الجمالـية في النقد العربي، القاهرة ، دار الفكر العربى.

٥٩ **عفيف بهنسى** : الفن الإسلامي، سوريا، دار طلاس، ١٩٨٦ م.

٦٠ **عفيف بهنسى** : الفـن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دمشق، دار الكاتب العربى، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.

٦١ **عفيف بهنسى** : الفكـر الجمـالي عند التوحيدى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م .

٦٢	**على الجارم**	: قصـة العرب فى إسبانيا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨ م.
٦٣	**على شلق**	: العقـل فى التراث الجمالى عند العرب، لبنان، دار المدى للطباعة والنشر، ١٩٨٥ م.
٦٤	**على شلق**	: الفـن والجمال، سوريا، المؤسسة الجامعية للنشر، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
٦٥	**عمر النجدى**	: الـبعد الخامس ظاهرة كونية قابلة للقياس ، بحث منشـور بكتاب إشكالية التحيز (الفن والعمارة)، المعهـد العالمى للفكر الإسلامى ، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٨ م.
٦٦	**غازى مكداشى**	: الوحـدة فـى الفـنون الإسلامية ، لبنان ، شركة المطبوعات للنشر، ١٩٩٥ م.
٦٧	**كمال الدين سامح**	: العمـارة الإسـلامية فـى مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
٦٨	**كمال الدين سامح**	: العمـارة فـى صـدر الإسـلام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
٦٩	**محسن محمد عطية**	: القـيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، القاهرة، دار الفكر العربى، ٢٠٠٠ م.
٧٠	**محمد أسعد طلس**	: تـاريخ العـرب ، المجلـد الأول ، دار الأندلس، ١٩٨٣م.

٧١ **محمد عبد العزيز مرزوق** : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٦م.

٧٢ **محمد عبد العزيز مرزوق** : قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠ م.

٧٣ **محمد على أبو ريان** : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧م.

٧٤ **محمد على أبو ريان** : تاريخ الفكر الفلسفي ، القاهرة، الجزء الأول.

٧٥ **محمد عمارة** : ندوة الفن في الإسلام المنشورة بجريدة الوطن الكويتية بتاريخ ١٩٨٩/٤/٢٣.

٧٦ **محمد عمارة** : التراث والتجديد، القاهرة ، دار الشروق، ١٩٨٧م.

٧٧ **محمد قطب** : منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، ١٤٠٣ هـ- ١٩٨٣ م.

٧٨ **محمد كمال جعفر** : أصول التربية الجمالية في الإسلام، بحث منشور بكتاب من ثمار الفكر، جامعة قطر، الإصدار الثانى عشر، ١٤٠٧ هـ- ١٩٨٧ م .

٧٩ **محمد كمال جعفر** : آفاق الانبثاق الإسلامي لفلسفة الجمال والفن، مجلة المسلم المعاصر، العدد الخامس، ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م.

٨٠ **محمود البسيوني** : أسرار الفن التشكيلي، ط ١، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٠م.

٨١ **محي الدين ابن عربي** : الفتوحات المكية، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ.

٨٢ **مصطفى عبد الرحيم** : ظاهـرة الـتكرار فـى الفـنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م.

٨٣ **نبيل الحسينى** : قـياس العمـل الفـنى، القاهـرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٦ م.

٨٤ **نبيل الحسينى** : مـنابع الـرؤية فى الفن، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١ م.

٨٥ **نعمت إسماعيل** : فـنون الشـرق الأوسـط فى العصور الإسلامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢ م.

٨٦ **هيئة الآثار المصرية** : القاهـرة الإسلامية ، مساجد ميدان صلاح الدين ، القاهرة، ١٩٨٦م.

٨٧ **وفاء إبراهيم** : علـم الجمـال قضايا تاريخية ومعاصرة، القاهرة، مكتبة غريب، بدون تاريخ.

٨٨ **يوسف كرم** : تـاريخ الفلسـفة اليونانـية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بدون تاريخ.

ثانيا : المراجع المعربة :

٨٩ **إسماعيل راجى الفاروقى، لويز (لمياء الفاروقى)** : أطلـس الحضـارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد لؤلـؤة، المعهـد العـالمى للفكر الإسلامى، مكتبة العبيكان ، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م .

٩٠ **الكسندر بابادوبلو** : جمالـية الرسـم الإسلامي، ترجمة على اللواتى، تونس، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ١٩٧٩م.

٩١ **دنى هويسمان** : علـم الجمـال، تـرجمة ظافـر الحسـن، لبنان، منشورات عويدات، ١٩٨٣ م.

٩٢ **روجيه جارودى** : الإسـلام ديـن المسـتقبل، تـرجمة عبد المجيد

بارودى، دار الإيمان للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.

٩٣ **روجيه جارودى** : وعـود الإسـلام ، تـرجمة ذوقان قرقوط، لبنان، الـدار العالمـية للطـباعة والنشر، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م.

٩٤ **ريتشارد ايتنجهاوزن** : التصوير عند العرب ،

٩٥ **ريتشارد ايتنجهاوزن** : تراث الإسلام، سلسلة عالم المعرفة، الجزء الثانى، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والعلوم، ١٩٧٨م.

٩٦ **زيجريد هونكة** : شـمس العرب تشرق على الغرب، تعريب: فؤاد بيضون وكمال الدسوقى، ط ١، بيروت، ١٩٦٤م.

٩٧ **كانط - هيجل** : الـنظريات الجمالية، تعريب: محمد شفيق، لبنان، منشورات بحسون للثقافة.

٩٨ **م. أوفسيا نيكوف، سمير نوفا** : موجـز تـاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩ م

٩٩ **م.س. ديماند** : الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد عيسى ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢م .

١٠٠ **مانويل جوميث مورينز** : الفـن الإسـلامي فـي إسبانيـا ، ترجمـة لطفى عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٨ م.

١٠١ **مراد ويلفريد هوفمان** : الإسلام كبديل ، تعريب عادل المعلم، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.

ثالثا : الرسائل العلمية :

١٠٢ **أحمد عبد الكريم** : تصـميم محـاور تجريبية لتدريس أسس التصميم

قائمـــة الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإســـلامية، رســـالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٠ م.

١٠٣ **أنصار محمد عوض الله رفاعى** : المحـــتوى التعبـــيرى للفـــن الإســـلامى وفلسفته الـــتربوية، رســـالة ماجســـتير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦ م.

١٠٤ **إيمان محمد عيد** : المضـــمون الإسلامى فى الفكر المعمارى، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، جامعة القاهرة، ١٩٩٣ م.

١٠٥ **بثينة يوسف عبد الجواد** : رؤيـــة فنـــية جديـــدة لصور جدارية مستوحاة من الفكـــر الإسلامى ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٧ م.

١٠٦ **عادل محمد خليل السفاوى** : فلســـفة الجمال فى الفكر العربى المعاصر، رسالة ماجســـتير غـــير منشـــورة، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٨ م .

١٠٧ **عبد الرحمن النشار** : التكرار فى مختارات من التصوير القديم والحديث والإفـــادة مـــنه تـــربوياً ، رســـالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨ م.

١٠٨ **غادة عبد العزيز محمد العوطى** : الـــتوازن معـــيار جمالى ، رسالة ماجستير ، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمـــة، ١٤١٥ هـــ - ١٩٩٥ م.

١٠٩ **فاطمة عبد الصمد** : القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبى كمدخل للتذوق الفنى ، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٩٩٩ م .

١١٠ **محمد خليل أبو الرب** : القيم اللونية فى الفن المملوكى والإفادة منها فى تدريس اللوحة الزخرفية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٥ م .

١١١ **معوض خليل إبراهيم** : تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية فى النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٨ م.

رابعا : الصحف والمجلات والدوريات :

١١٢ جريدة الوطن الكويتية بتاريخ ١٩٨٩/٤/٢٣م.

١١٣ سلسلة عالم المعرفة، تراث الإسلام، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الجزء الثانى.

١١٤ سلسلة عالم المعرفة، جمالية الفن العربي، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، العدد الرابع عشر ، ١٩٧٥ م.

١١٥ كتيب بينالى القاهرة الدولى الرابع، ١٩٩٢ م.

١١٦ مجلة (دراسات) تصدرها كلية التربية ، جامعة الرياض، العدد الثانى، السنة الثانية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـ - نوفمبر ١٩٧٨ م.

١١٧ مجلة العربى، العدد ٢٣٧، شعبان ١٣٩٨ هـ، أغسطس ١٩٧٨ م.

١١٨ مجلة المسلم المعاصر ، العدد الخامس، ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م.

١١٩ مجلة المشرق، القاهرة، المجلد ٣٤، ١٩٣٦ م.

١٢٠ مجلة دراسات، كلية التربية، جامعة الرياض، العدد الثانى، السنة الثانية، ذو القعدة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.

١٢١ من ثمار الفكر، جامعة قطر، الإصدار الثانى عشر، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

خامسا: المعاجم والقواميس :

١٢٢ **إبراهيم أنيس وآخرون** : المعجم الوسيط، الجزء الأول، مطابع دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢ م.

١٢٣ **ابن منظور** (مجد الدين بن يعقوب) : لسان العرب، القاهرة، دار المعارف ، بدون تاريخ.

سادسا : المراجع الأجنبية :

1	B. Croce	:	Aethetic Trance by Douglas Ainslie , London, Mcmillan, 2nd , 1969.
2	Bendetto Croce	:	Aesthtic as Science of Expression and general linguistic, Translated by Doglas Ain slie , Noor day Press, New York, 1958.
3	Brion	:	Art Abstract, Albin Michel, Paris, 1956.
4	C.H. Bert	:	Islamic Ornamental Design, London, Faber and Faber, 1980.
5	Carel J. Dury	:	Art of Islam, New York, 1970.
6	Dalu Jones	:	Architecture of The Islamic World.
7	Emel Esin	:	The Quranic Verses and the Hadith as Sources of inspiration in Islamic art, Proceeding of the International Symposium held in Istanbul in April 1983 In Islamic Art Common Principles, Formes and Themes, Damascus, Dar El Fikr, 1989.
8	Ernst Groube	:	The World of Islam , London, 1966.
9	G. Sarton	:	Introduction To The History of Science, London, 1982.
10	Georg Marcais	:	Manual d'art Muslman, Larous Group, Paris, 1926.
11	George Santayana	:	Reason in Art, New York, Scribner , 1932.
12	George Santyana	:	The Sense of Beauty, New York, Scribner , 1918.
13	H. Bergson	:	Le Pire, Paris Ed Centenarie , 1946.
14	H. Bergson	:	L'Evolution Creatrice , Paris , 1932.

15 H. Bergson : An in Trodcution To metaphysics , Translated by T.F. Hulm , New York, 1912.

16 Hill & Grabber : Islamic Architecture and Its Decoration , London, 1964.

17 Isam El Said E. Parman : Geometrical Concepts in Islamic Art, London, 1970.

18 Ismail R. Al Farouqui : Tawhied Its Plication for frought and life, The International Institute of Islamic thought, 1402 A, H, 1982 Ac.

19 Ismail R. El Farouqui & Lamya El Farouqui : Islamic Cultural and History in Islam Major World Religions.

20 Ismail R. El Farouqui and Lois Lamya El Farouqui : The Culture Atlas of Islam , New York, Macmillan Puplicing Company, 1986.

21 J. Duran : La Pensee. G. Santayana , France , Nizet, 1950.

22 Kathrina Otto – Dorn, Albin Michel : L'Art de L'Islam, Paris , 1967.

23 Saria Abdel Razzak Sidky : Analysis of The Dinamic Inter play Encountered In An Islamic Geometrical Art Unit A System Perspective, University of New York, 1979.

24 Titus Burckhardt : Islamic Art Meaning and Language , Translat by Deter Hopson, London, 1976.

ملخص البحث

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

يهتم البحث بمحاولة التفسير الفلسفى الجمالى للفن الإسلامى باعتباره يمثل وحدة واحدة، وكلاً متكاملاً مكوناً من شق تاريخى يتبع الأصول التاريخية للفن الإسلامى، وشق فنى فلسفى يمثل بعداً جمالياً فى تشكيل خصائص الفن الإسلامى الفلسفية كالتوحيد، والتجريد، والوحدة، والتنوع، والتكرار الإيقاعى، والنظام الهندسى، والنفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه، والمركزية كمدلول جمالى وارتباطها بالمركزية كمدلول فلسفى والفلسفة الجمالية للنور، ولغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء وتحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى، واللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

ويهدف البحث إلى تتبع أصول مفاهيم الجمال فى القرآن الكريم باعتباره الأساس الفكرى الجوهرى الذى صاغ العقلية المسلمة فى الحضارة الإسلامية.

كما يهدف البحث إلى التنقيب والكشف عن مفاهيم الجمال عند علماء ومفكرى الإسلام، ثم الفلاسفة فى العصر الحديث ومفهومهم للجمال ثم المفكرين المعاصرين ومفهومهم للجمال الإسلامى.

وأخيراً يتضمن البحث الجانب التطبيقى المعاصر للمفاهيم الفلسفية الجمالية فى الفنون الإسلامية من خلال الفنانين المعاصرين.

ويتكون البحث من ستة فصول موزعة على النحو التالى :

الفصل الأول : مشروع البحث :

ويتكون من مقدمة البحث – خلفيته – مشكلته – فروضه – الإطار النظرى – هدف البحث – أهميته – الإطار العملى ومصطلحات البحث والدراسات المرتبطة.

ويتضمن أهم الدراسات والبحوث التى لها صلة وثيقة بموضوع الدراسة حيث تم تصنيفها إلى أربعة اتجاهات رئيسية :

أولاً : الدراسات المرتبطة بالأصول التاريخية للفن الإسلامى.

ثانياً : الدراسات المرتبطة بالأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى.

ثالثاً : الدراسات المرتبطة بفلسفة الجمال.

رابعاً: الدراسات التى تناولت مضمون الفن الإسلامى فلسفياً ودينياً وثقافياً.

الفصل الثانى : الأصول التاريخية للفن الإسلامى من خلال التطور التاريخى للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المكونة لها :

ويتضمن مقدمة ثم أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامى والدروس الحضارية المستفادة من دراسة تاريخ الفن الإسلامى،ثم يبدأ بتناول الأصول التاريخية للفنون الإسلامية فى العصر الأموى وأهم المعالم الأثرية والفنية التى تميز بها،وكذلك العصر العباسى وانتقال الفنون فى العصر العباسى إلى جميع أنحاء العالم الإسلامى، كما يتضمن هذا الفصل الوحدة والتنوع بين العصرين الأموى والعباسى، ثم العصر الأموى فى الأندلس وأهم مميزاته، ثم العصر الفاطمى، ثم العصر السلجوقى فى تركيا وإيران، ثم العصر الأيوبى وأهم مميزاته، ثم العصر المغربى فى الأندلس، والعصر المملوكى فى مصر، والعصر العثمانى ثم العصر الصفوى.

الفصل الثالث : فلسفة الجمال فى الفن الإسلامى :

ويبحث فى أحد الجوانب الفلسفية للفن الإسلامى والتى تتحدد فى المبادىء الفلسفية والجمالية فى الفن الإسلامى والتى تركزها الباحثة فى :

١ – التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى من خلال التعبير عن المطلق.
٢ – الوحدة والتنوع كقيم جمالية وقيم ثقافية وقيم كونية.
٣ – التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى.
٤ – التكرار كمدلول جمالى والمغزى الفلسفى له.
٥ – النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون.
٦ – النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن.
٧ – المركزية كمدلول جمالى فى الفن الإسلامى وارتباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفى.
٨ – الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى.
٩ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء.
١٠ – الفلسفة الجمالية للنور فى الفن الإسلامى.
١١ – تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى (الأرابسك).
١٢ – اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

الفصل الرابع : الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الإسلام :

(فلسفة الجمال الإسلامى)

ويتناول مفاهيم الجمال ومصطلحاته فى القرآن الكريم. ثم الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال فى الإسلام (فلسفة الجمال الإسلامى) من خلال تتبع أصول ومفاهيم ومعانى الجمال عند علماء ومفكرى وفلاسفة الإسلام أمثال الغزالى، ابن سينا، الفارابى، أبو حيان التوحيدى ، ابن قيم الجوزية، ابن حجلة المغربى ، مع بيان سبق العلماء المسلمين وإثبات استفادة الفلاسفة فى العصر الحديث والمعاصر لما جاء به العلماء المسلمون، ثم الفلسفة الجمالية المعاصرة والتى يقدمها المفكرون المعاصرون لمفاهيم الجمال الإسلامى والتى تتحدد فى مفهوم الجمال عند عبد الفتاح رواس قلعة جى ، ومفهوم الجمال الإسلامى عند على شلق، ومفهوم الجمال الإسلامى عند سمير الصايغ.

الفصل الخامس: الإطار العملى :

ويتضمن اختيار مجموعة من الفنانين المعاصرين المصريين والعرب الذين استلهموا فلسفة الفنون الإسلامية فى أعمالهم التى تم اختيارها وفقاً لهذا المضمون،والتى روعى فيها أن تكون من مجالات مختلفة ومتنوعة كالتصوير والحفر والخزف والخط العربى باعتبار تلك المجالات مجالات فنية معاصرة، كما يتم تناولها أيضاً تناولاً معاصراً من خلال تقنيات حديثة ورؤى ابتكارية مختلفة ومغايرة عن تلك الرؤى التى تنقل التراث نقلاً حرفياً،ولذلك يمكن اعتبارها رؤى استلهامية جديدة ومبتكرة.

وقد تم اختيار مجموعة من الفنانين المصريين المعاصرين مثل الفنان عبد الغنى النبوى الشال (خزف)، الفنان عبد الرحمن النشار (تصوير) ، الفنان محمود عبد العاطى (خط عربى) منفذ بطريقة التصوير والتفريغ على الخشب ، الفنان حسن غنيم (تصوير)، ومن الفنانين العرب الذين استلهموا التراث الإسلامى الفنان السورى منير الشعرانى فى مجال (الخط العربى)، الفنان الفلسطينى جمال بدران (تصوير)، الفنان الفلسطينى الخزاف محمود طه فى مجال (الخزف)، الفنان العراقى شاكر حسن آل سعيد فى مجال (الخط العربى والتصوير)، الفنانة الأردنية وجدان على بن نايف فى مجال (التصوير). وأخيراً تضمن البحث مناقشة النتائج والتوصيات.

مستخلص البحث

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى

يتضـــمن البحث الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى باعتباره نتاجاً ثقافياً لحضارة عريقة تعتـــبر مـــن أكثر الحضارات انتشاراً جغرافياً، واحتكاكاً وتفاعلاً مع قطاعات متنوعة جداً من الجنسيات والقوميات وانضوت تحت لواء الحضارة الإسلامية، كانت سبباً فى التنوع الثقافى الهائل الذى انعكس على الفـــنون الإســـلامية، كما كان الإسلام كدين وحضارة سبباً جوهرياً للوحدة التى شملت كل التنوع فأنتجت الوحدة فى التنوع والتنوع فى الوحدة. ويتم تناول الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامى من خلال ثلاثة محاور أساسية :

أولاً: الأصـــول الـــتاريخية للفن الإسلامى من خلال التطور التاريخى للطرز الإسلامية والأساليب الفنية المواكـــبة لها، خلال أطول تاريخ فني، وليس الهدف من العرض التاريخى التسلسل الزمنى فحسب بل إبراز الوحدة والتنوع كقيم ثقافية وجمالية فى نفس الوقت.

ثانيـــاً : يهتم البحث فى أحد جوانبه بفلسفة الجمال فى الفنون الإسلامية كمحاولة لإثبات الفرض الثانى من فروض البحث والذى ينص على تأسيس فلسفة جمالية معاصرة أساسها المبادىء الفلسفية والجمالية فى الفن الإسلامى والتى تتحدد فى :

١ – التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً فى الفن الإسلامى من خلال التعبير عن المطلق.

٢ – الوحدة والتنوع كقيم جمالية وقيم ثقافية وقيم كونية.

٣ – التجريد كمضمون جمالى ومضمون فلسفى.

٤ – التكرار كمدلول جمالى والمغزى الفلسفى له.

٥ – النظام الهندسى فى الفن الإسلامى وارتباطه بالنظام فى الكون.

٦ – النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك فى الفن.

٧ – المركزية كمدلول جمالى فى الفن الإسلامى وارتباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفى.

٨ – الحيز والفراغ فى الفن الإسلامى ومدلوله الفلسفى.

٩ – لغة التعبير الجمالى عن الكل من خلال الجزء.

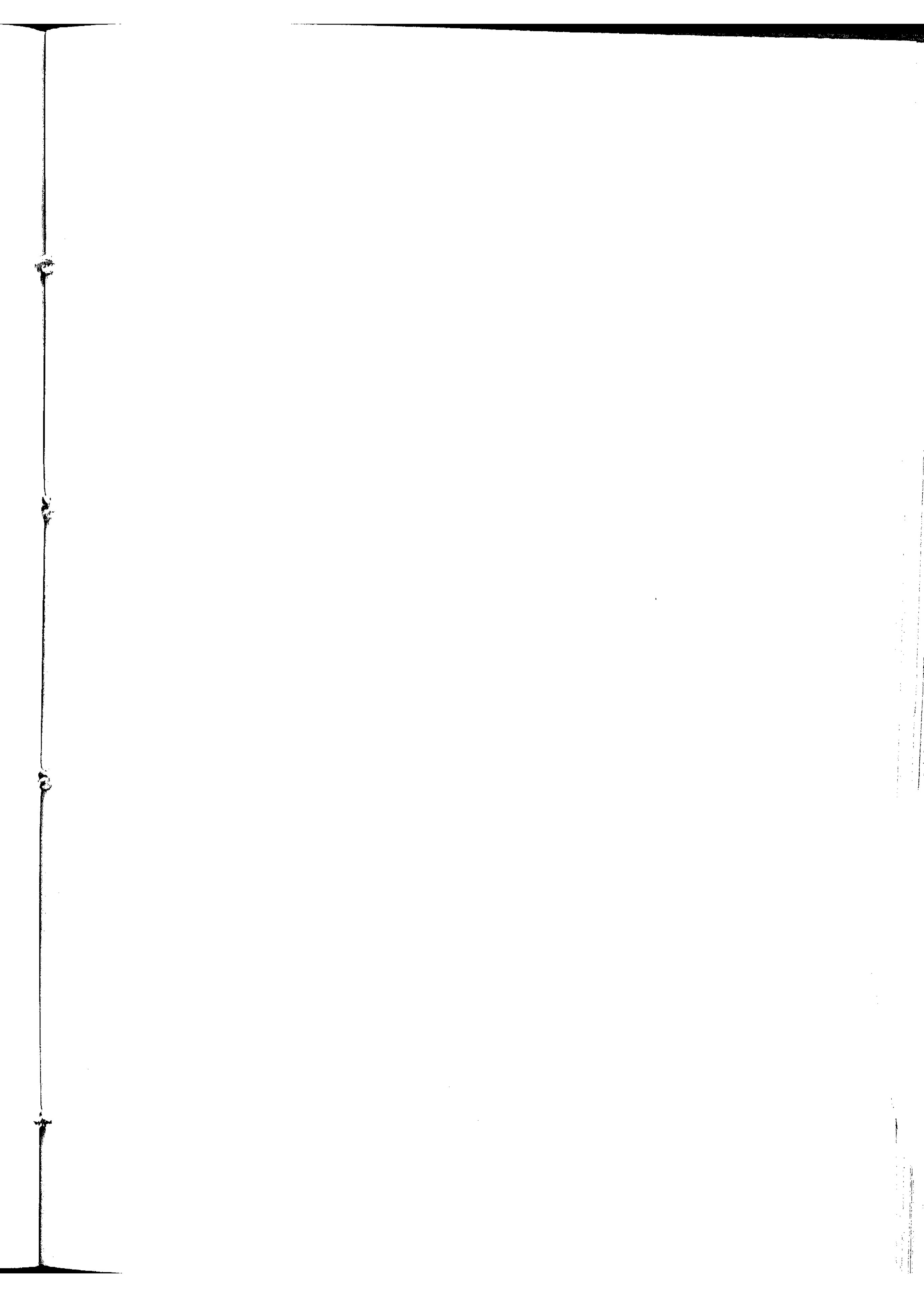
١٠ – الفلسفة الجمالية للنور فى الفن الإسلامى.

١١ – تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالى فلسفى (الأرابسك).

١٢ – اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفى.

ثالـــثاً : (١) يـــتطرق البحث إلى مفاهيم الجمال ومصطلحاته فى القرآن الكريم. (٢) ثم يتناول الأصول الفلســـفية والجماليـــة لمفاهيم الجمال فى الإسلام (فلسفة الجمال الإسلامى) من خلال تتبع أصول مفاهيم ومعـــانى الجمال عند علماء ومفكرى وفلاسفة الإسلام أمثال الغزالى.. ابن سينا.. ابن عربى.. الفارابى.. أبـــو حيـــان التوحيدى.. ابن قيم الجوزية. (٣) كما يتم تناول مفاهيم الجمال عبر العصور منذ أفلاطون مـــروراً بأرســـطو وبومجارتن... وحتى العصر الحديث مع عقد بعض المقارنات التى تثبت سبق العلماء المسلمين، وأخذ الفلاسفة المحدثين عنهم أكثر الأفكار المعاصرة. (٤) ثم يتطرق البحث إلى أصول الجمال الإسلامى من خلال المفكرين المعاصرين الذين تناولوا مفاهيم الجمال الإسلامى المعاصر.

رابعـــاً: الإطـــار العمـــلى وفيـــه يتم تطبيق فلسفة الجمال الإسلامى من خلال التطبيقات العملية للفنانين المعاصرين الذين استلهموا فلسفته وجمالياته فى مجال الفنون التشكيلية المعاصرة من خلال فنانين مصريين وآخـــرين مـــن أقطـــار عـــربية شـــقيقة استلهموا المبادىء الفلسفية للفن الإسلامى كالتجريد واللانهائية.. والنورانية.. والشفافية.. من خلال تطبيقات فنية معاصرة.



Abstract

The research comprises the aesthetic and philosophical origins of Islamic art, as a cultural product of a great civilization. It is also one of the most geographically widespread civilizations, beside its contact and interaction with several nationalities and ethnic origins within the framework of the Islamic civilization.

That was reflected in the huge cultural diversity, reflected on the Islamic art. In addition to that Islam as an art and civilization provide fundamental reason for unity comprising all diversity, producing unity of diversity and diversity of unity.

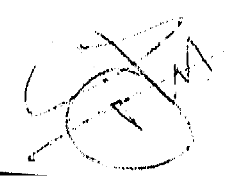
The aesthetic and philosophical origins of Islamic art were handled through three principal axes, in addition to the practical framework:

First: The historical origins of Islamic art through the development of Islamic styles and the accompanying artistic approaches.

Second: One aspect of the research is interested in beauty philosophy in the Islamic arts, as a trial for proving the second hypothesis of the research, stating that foundation of contemporary aesthetic philosophy based on the aesthetic and philosophical principals in Islamic art.

Third: It handled the concepts and terms of beauty in the Holy Koran. It also reviewed the philosophical and aesthetic origins of beauty concept in the Islamic thought.

Fourth: The practical framework: It handled the applications of the Islamic aesthetic philosophy through the applications of some contemporary artists, who utilized Islamic aesthetic and philosophy as the source of their inspirations.



which is defined in the concept of beauty of Abd El- Fattah Kalaa ji, and the concept of Islamic beauty of Ali Shalak, and Samir El- Saieg.

fifth Chapter: The practical framework

It includes a selection of the Egyptian and Arab contemporary artists, who adopted the philosophy of Islamic arts in their works. Their selection is based on this concept, comprise different arts like: painting, carving, ceramic, Arabic calligraphy as they are considered contemporary artistic fields. The chapter also comprises contemporary handling through modern techniques, new and innovative visions.

Finally the research comprised the discussion of results and recommendations.



5- The geometric order in Islamic art and its links with cosmic organization.

6- Beyond reality penetration and the methods of expressing it in art.

7- Centrality as an aesthetic significance, and its relation with cosmic centrality as philosophic signified.

8- Enclosure and space in the Islamic art and its philosophical significance.

9- Language of aesthetic expression about the whole through the part.

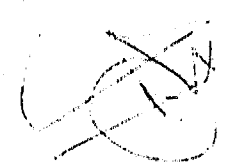
10- Aesthetic philosophy of light in the Islamic art.

11- Transforming nature aspects to an aesthetic philosophical equivalent.

12- Infinity as an aesthetic trait and its philosophical significance.

Forth Chapter: The philosophical & aesthetic origins of aesthetic concepts in the Islamic thought (the philosophy of Islamic aesthetics):

It handled beauty concepts and its terms in the Holy Koran, then the philosophical & aesthetic origins in Islam (the philosophy of Islamic beauty) through tracing origins, concepts and meaning of beauty of Muslim scientists, intellectuals and philosophers, like ElGhazali... Ibn Sina... El-Farabi.. Abu Hayan El-Tawhedi....Ibn Kaiem El-Gouzeia... Ibn Hagla El Magrabi... In addition to clarifying the precedence of the Islamic scientists, the contemporary esthetic philosophy, presented through the Islamic beauty concepts by the contemporary Intellectuals,



3. Studies related to beauty philosophy.
4. Studies handled the philosophical, religious and cultural contents of the Islamic art

Second Chapter: The historical origins of Islamic art, in view of the historical development of Islamic arts and their artistic approaches.

It comprises an introduction, the importance of studying the history of the Islamic art, then it handled .the historical origins of Islamic arts in the Ommiads era. The chapter also handled worldwide circulation of Islamic arts at the Abbasides era, The Ommaids era in Al- Andalus and its most important privileges. That followed by reviewing the Fatimides era, the Seljuks era in Turkey and Iran. The chapter also considered the Ayubites era and its most important privileges, then the Moorish era in Al-Andalus, and the Memmluks era in Egypt, the Ottoman era, and the Safawites era.

Third Chapter: Aesthetic Philosophy & Islamic Art

It investigates the philosophical aspects of Islamic art, that is defined through the philosophical and aesthetic principals of Islamic art that can be summarized as follows:

1- Unification as an intellectual fact and its aesthetic reflection in the Islamic art, through expressing absolutism.
2- Unity and diversity as aesthetic, cultural and cosmic values.
3- Abstracting as aesthetic and philosophical contents.
4- Repetition as an aesthetic significance and its philosophical significance.

SUMMARY

Aesthetic & Philosophic Origins Of Islamic Art

The research is focused on revealing the aesthetic philosophical interpretation of Islamic Art, as it represents a unified unit and and integrated entity, comprising two aspects. The historical aspect is interested in tracing the historical origins of the Islamic art, and a philosophical aspect representing an aesthetic dimension in the formation of the philosophical characteristics of Islamic art.

The research is aiming at tracing the origins of aesthetic concepts in Holy Koran, as it constitutes the essential thinking foundation, forming the Islamic mentality in the Islamic civilization.

The research is aiming at exploring and revealing beauty concepts of the Muslim scientists, intellectuals and their concepts of Islamic beauty.

The research also comprises the contemporary applied aspect of the philosophical aesthetic concepts in the Islamic art through reviewing the artworks of contemporary artists.

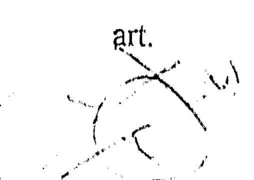
The research comprises six chapters:

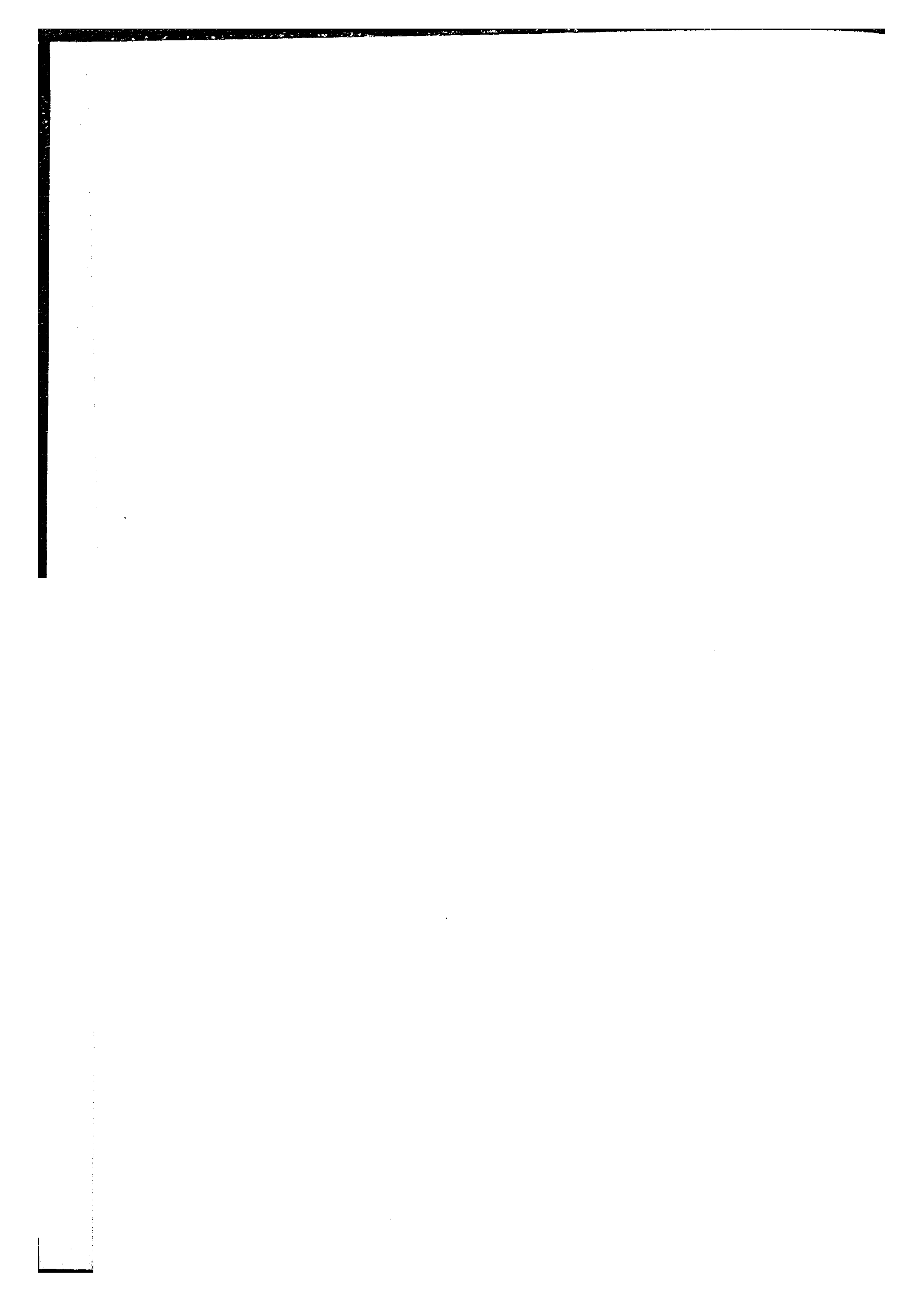
First Chapter: The research project

It includes the research introduction, background, hypotheses, theoretical framework, aims, practical framework and terms.

It also comprises the most important literature and studies closely related the study subject, as it is classified to four principal directions.

1. Studies related to the historical origins of the Islamic art.
2. Studies related to the philosophical and aesthetic origins of the Islamic art.





Helwan University
College of Art Education
Art Education sciences Department

AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL ORIGINS OF ISLAMIC ART

Research is Introduced
By
Ansar Mohamed Awad Alla Refaey
Assistant Teacher in Art Education Sciences Department

A Completing Study to Obtain
P.H.D. Philosophy in Art Education

Supervised By

Prof. Dr. Mohamed Nabil El- Husseini
Prof. of Art Education Former Vice Dean for Graduate studies and research Faculty of Art Education

Prof. Dr. Abd El Ghany El Nabawy El Shall
Prof. Dr. Predecessor dean of Art Education Col l edg Prof pottry in it Now.

2002 AC – 1423 AH



